

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

LÍGIA SOUZA DE OLIVEIRA

PERSONNE: ALGUÉM OU NINGUÉM?
A CONDIÇÃO DO PERSONAGEM NA OBRA
VOCÊS QUE HABITAM O TEMPO DE VALÈRE NOVARINA

CURITIBA

2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

LÍGIA SOUZA OLIVEIRA

PERSONNE: ALGUÉM OU NINGUÉM?
A CONDIÇÃO DO PERSONAGEM NA OBRA
VOCÊS QUE HABITAM O TEMPO DE VALÈRE NOVARINA

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras do Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, área de concentração *Estudos Literários*, linha de pesquisa *Literatura e outras linguagens*, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Walter Lima Torres Neto.

CURITIBA

2013

Catálogo na publicação
Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Oliveira, Lígia Souza

Personne : alguém ou ninguém? a condição da personagem na obra
Vocês que habitam o tempo de Valere Novarina / Lígia Souza Oliveira –
Curitiba, 2013.

152 f.


Orientador: Profº. Drº. Walter Lima Torres Neto

Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas
Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

1. Teatro Francês - História e crítica. 2. Teatro (Literatura).
3. Personagens literários. I. Título.

CDD 842




Dr. Walter Lima Torres Neto


Dr.ª Celia Arns de Miranda

Dr. Luiz Fernando Ramos

Lígia Souza de Oliveira



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

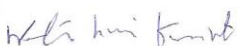

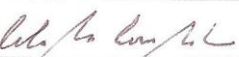


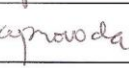
PARECER

Defesa de dissertação da mestrandia LÍGIA SOUZA OLIVEIRA para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

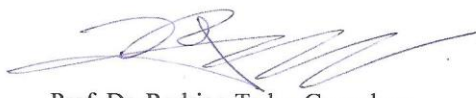
Os abaixo assinados WALTER LIMA TORRES NETO, CELIA ARNS DE MIRANDA e LUIZ FERNANDO RAMOS arguiram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a dissertação:

“PERSONNE: ALGUÉM OU NINGUÉM? A CONDIÇÃO DO PERSONAGEM NA OBRA VOCÊS QUE HABITAM O TEMPO DE VALÈRE NOVARINA”

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADA Não APROVADA
WALTER LIMA TORRES NETO		
CELIA ARNS DE MIRANDA		
LUIZ FERNANDO RAMOS		

Curitiba, 29 de novembro de 2013



Prof. Dr. Rodrigo Tadeu Gonçalves
Vice-Coordenador

*Para Ana Maria,
Olga Maria e Luisa Maria.
Amor maior.*

AGRADECIMENTOS

Primeiramente devo agradecer ao Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná por viabilizar o desenvolvimento desta pesquisa. E também à Capes Reuni por financiar esses dois anos de investigação.

Ao Professor Doutor Walter Lima Torres Neto, que orientou tão precisamente esta pesquisa, com generosidade e cuidado. Por toda a sua dedicação – inclusive durante o processo de pós-doutoramento – agradeço imensamente.

Aos professores que acompanharam o percurso deste mestrado e também pelas sugestões e contribuições sempre tão pertinentes na banca de qualificação – Professor Doutor Stephan Baumgartel e Professor Doutor Caetano Galindo – e na banca de defesa – Professor Doutor Luiz Fernando Ramos e Professora Doutora Célia Arns de Miranda.

Aos Professores e Mestres que fizeram parte da minha trajetória e a quem eu devo muito: Elmita Simonetti, Adriano Moraes, Tânia Mara Volpato, Amauri Martinelli, Marcio Mattana, Sueli Araújo, Márcia Moraes, Luciana Barone e Roberto Alvim.

Aos amigos do Núcleo de Dramaturgia do Sesi Paraná, do Teatro Guaira, do SESC Água Verde, do Grupo Tasp, da CiaSenhas de Teatro e da FAP (Leo, Aninha e Nina Rosa, principalmente).

Às irmãs que a gente escolhe: Uyara, Rubia e Kelly. Aos presentes de São Paulo: Bárbara, Catharina e Luana. Aos amigos Alexandre França, Otávio Linhares, Luiz Felipe Leprevost, Diego Fortes e Andrew Knoll. Aos anjos queridos Juca e Fernanda, consultores profissionais para assuntos acadêmicos.

À família Chaves Pereira por todo incentivo e apoio. À toda família Souza, meus avós Antônio (in memorian) e Isolina, por todo exemplo e amor, e por construírem com tão pouco, uma família tão unida. Amo todos vocês.

Aos meus irmãos Gustavo e Daniel. Às minhas irmãs Kellen e Daniele, por todo zelo e amor infinito, por cuidarem de mim como se eu ainda fosse pequena, a irmãzinha caçula. Ao meu pai, que sempre me incentivou e que nunca duvidou dos meus sonhos. À minha mãe que é minha melhor amiga e meu maior exemplo. Às pequeninas Olga Maria e Luisa Maria por deixarem minha vida mais doce.

Ao Thiago. Gratidão maior por todos esses anos de companheirismo e entrega. Por todas as correrias, por toda paciência, por todo apoio e mais do que tudo, por estar ao meu lado todos os dias, colocando um pouco de música nas minhas palavras.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo analisar, na obra *Vocês que habitam o tempo* do dramaturgo suíço Valère Novarina, a ideia de personagem a partir de um entendimento sobre o contemporâneo no teatro. Primeiramente apresento uma discussão sobre o que se entende por dramaturgia contemporânea, traço para tanto um percurso histórico problematizando o conceito na atualidade. Faço um breve recorte sobre a concepção de personagem ao longo da história do teatro. A pesquisa se debruça sobre a peça de Valère Novarina procurando levantar os principais conceitos criados pelo autor presentes nesta peça. Analiso cada um dos sujeitos ficcionais presentes na obra e finalizo apresentando o conceito de *personne*, termo francês que designa ao mesmo tempo alguém e ninguém. Procuro tecer aí relações entre o personagem e o ator como conclusão provisória para o entendimento do sujeito ficcional em *Vocês que habitam o tempo*. A pesquisa operou de forma a ressaltar as aproximações e apropriações de concepções estéticas da tradição ao mesmo tempo em que desenvolveu as proposições do sujeito nas teorias teatrais da contemporaneidade.

Palavras-chave: Teatro Francês; Dramaturgia Contemporânea; Personagem.

RÉSUMÉ

Ce travail étudie la notion de personnage en rapport avec ce qui concerne le théâtre contemporain. La dissertation analyse le cas de la pièce *Vous qui habitez le temps* du dramaturge suisse Valère Novarina. Tout d'abord, je présente une discussion préliminaire à propos du théâtre contemporain, en faisant un bref panorama historique de la notion de personnage depuis ses origines jusqu'à aujourd'hui.

En suite, mon interrogation se concentre sur la dramaturgie de la pièce de Valère Novarina. Dans cette partie du travail, j'étudie les rapports entre quelques concepts clés, créés par l'auteur lui-même, et la pièce. J'analyse également chaque rôle présent dans cette pièce, et pour finaliser je propose le concept de **personne**, terme français qui signifie, à la fois, quelqu'un et personne.

Finalement, en guise de conclusion provisoire, je cherche d'élucider le rapport entre le rôle et l'acteur dans une tentative de compréhension du jeu à propos du sujet fictionnel chez *Vous qui habitez le temps*. Ma recherche a mis en évidence les similitudes de la dramaturgie de Novarina, tout en m'appropriant des conceptions esthétiques de la tradition théâtrale, une fois que Novarina a cherché d'établir ses propositions sur le personnage, selon quelques théories du côté d'une dramaturgie contemporaine.

Mots-clé: Théâtre français; Dramaturgie Contemporaine; Personnage .

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
------------------	----

PARTE I

1. O PERCURSO DA DRAMATURGIA E DO PERSONAGEM NO TEATRO OCIDENTAL

1.1 Sobre o termo Dramaturgia	18
1.2 A Arte Poética	20
1.3 Hegel e o Drama Rigoroso	24
1.4 Diderot e Drama Burguês	28
1.5 O Drama em Crise	32
1.6 Brecht e o Teatro Épico	38
1.7 O Teatro do Pós-Guerra	42

2. O TEXTO NA CONTEMPORANEIDADE

2.1 A contemporaneidade	47
2.2 A Escrita Teatral na Contemporaneidade	49
2.3 O Texto Pós-Dramático	51
2.4 A Dramaturgia Performativa	55
2.5 O Drama Rapsodo	59
2.6 A Máquina Duplamente Preguiçosa	65
2.7 Cruzamentos	68

PARTE II

1. OS CONCEITOS NOVARIANOS ENCONTRADOS EM *VOCÊS QUE HABITAM O TEMPO*

1.1 A influência da Poética Simbolista	75
1.2 A palavra, a fala e o chamamento	78
1.3 O humano e o mundo	83
1.4 O interior, as ondas e a suspensão	86

1.5 O tempo	90
1.6 O buraco, o sopro, os tubos e os bastões	93
1.7 O silêncio e o pensamento	98
1.8 A morte, a carne e o corpo	101
1.9 Deus, a luz e a noite	104
1.10 O Simbolismo e Valère Novarina	111
1.11 O Trans-humano e a Antropogenia em <i>Vocês que habitam o tempo</i>	113

2. OS PERSONAGENS

2.1 Os Personagens em <i>Vocês que habitam o tempo</i>	117
2.2 O Vigia	119
2.3 A Mulher das Cifras	121
2.4 As Crianças Parietais	123
2.5 A Criança das Cinzas	125
2.6 Outrem	129
2.7 O Guarda de Pedrinha	131
2.8 O Farejador de Babado	133
2.9 Jean-François	135
2.10 O Homem de Ouros	136
2.11 João do Tempo	138

CONCLUSÃO	141
-----------------	-----

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	149
----------------------------------	-----

Nota Biográfica sobre

VALÈRE NOVARINA

Valère Novarina nasceu em Genebra na Suíça no dia 04 de maio de 1947. Estudou pintura, filosofia, filologia e teatro na Sorbonne, em Paris. Sua primeira peça, *O Ateliê Voador*, foi encenada por Jean-Pierre Sarrazac em 1974, e desde então, o dramaturgo coleciona montagens em todo o mundo. Na França, já publicou mais de 50 livros sobre e para teatro (vide lista de obra na página 152 deste estudo) e dirigiu mais de 12 montagens de seus próprios textos. Suas obras já foram traduzidas para o inglês, alemão, espanhol, português, turco, italiano, russo e outras. Com foco no desenvolvimento da palavra não-comunicacional, Novarina desenvolve sua dramaturgia refletindo acerca do trabalho do ator e da construção da fala no espaço.

Veio ao Brasil em 2009 para o evento *Novarina em Cena* dedicado exclusivamente à sua obra, coordenado pelas pesquisadoras Ângela Leite Lopes e Ana Kfoury. No Brasil há 5 livros editados pela Editora 7Letras: *Carta aos atores* e *Para Louis de Funès*; *Diante da palavra*; *O animal do tempo* e *A Inquietude*; *O ateliê voador* e *Vocês que habitam o tempo*; e *O teatro dos ouvidos*.

A obra dramaturgical de Novarina, bem como seus textos que se debruçam acerca do teatro, estão focados na palavra e no ator.

A palavra teatral é concebida como matéria para elaboração não-comunicativa, evidenciando o capacidade de estabelecer e destruir mundos ficcionais fora da nossa realidade cotidiana. Para Novarina, a palavra é a origem da criação de universos diversos, e credita ao uso indicador e designativo da palavra a responsabilidade pelas limitações da vivência humana.

As proposições acerca do ator passam por uma exploração radical do corpo enquanto matéria de investigação sonora e fisiológica da palavra. Para ele, o ator não deve se preocupar com o bem falar e com a postura apresentável. Antes disso, o corpo do ator deve se colocar como um material permeável e disponível para vivências múltiplas e passageiras que os personagens novarianos propõem. O ator é visto como o único lugar onde o

teatro acontece, e por isso deve estar acessível e preparado para dar vazão à outras possibilidades de vivência do ser.

Por fim, a soma desses dois aspectos é o motor para a elaboração de possibilidades múltiplas do teatro, discutindo ao mesmo tempo em que experiencia através da palavra não só uma outra lógica de vivência do homem, mas sim várias. Todas essas condições passam pela concepção de que as possibilidades de existência no teatro devem se mostrar múltiplas e passageiras através, principalmente, da exploração das palavras.

É no teatro que Novarina acredita ser possível essa experimentação da palavra inventiva nos corpos e no espaço.

Essas e outras informações sobre o dramaturgo podem ser encontradas no seu site: www.novarina.com

INTRODUÇÃO

A intenção deste estudo é a de desvendar a partir das palavras de Valère Novarina a noção contemporânea de personagem na leitura de *Vocês que habitam o tempo*. As palavras antropogênicas (NOVARINA *apud* LOPES, 2011, p. 23) de Valère Novarina nos convidam a experimentar um outro plano, onde a percepção e o sensorial regem e deslocam nossas certezas provisórias.

Para o filósofo italiano Giorgio Agamben a qualidade de contemporâneo se dá justamente na não aderência das obras artísticas às características evidentes de seu próprio tempo (AGAMBEN, 2009, p. 58). Ele afirma que o atributo do contemporâneo se relaciona com o espaço de inadequação ao que está normatizado enquanto especificidades de determinada época. Ressalta também que, na análise de obras do passado, é importante que o leitor se posicione enquanto coetâneo desta, para melhor entendimento da obra.

Ao observar no percurso do teatro na Europa Ocidental as inadequações que os personagens teatrais indicavam à sua época, tornou-se incitante e também desafiador perceber quais as diferenças e modificações que os seres ficcionais encontrados na obra de Novarina podem estabelecer num pensamento acerca do que se entende por ser personagem na atualidade.

Os textos do dramaturgo suíço Valère Novarina chegaram ao Brasil por meio da pesquisadora e tradutora Ângela Leite Lopes, que desde a década de 90 vem traduzindo e difundindo a sua obra no país. O ápice desta recepção parece ter sido em 2009, quando a pesquisadora realizou o evento *Novarina em cena*¹ integrado à programação do Ano da França no Brasil, contando, inclusive, com a presença do autor.

Na ocasião houve o lançamento do livro *Ateliê Voador/Vocês que habitam o tempo*, peças traduzidas por Ângela em volume editado pela

¹ O evento contou com a apresentação de cinco espetáculos: *O Animal do Tempo*, *A Inquietude*; *O ateliê Voador*; *Vocês que habitam o tempo*; e *Luzes do Corpo – O Ator Sacrificante*. Além disso a programação previu o lançamento do livro *Ateliê voador e Vocês que habitam o tempo* e também três conferências e uma mesa redonda acerca da obra do autor.

7Letras, o quarto a ser traduzido pela pesquisadora. A publicação das obras² foi uma apresentação de Valère Novarina no Brasil, já que a difusão da publicação impressa possibilita a abrangência de maior parte de leitores, artistas, pesquisadores e interessados.

Valère Novarina nasceu na Suíça em 1947, mas toda a sua formação se deu na França, passando pelos estudos de filosofia, literatura, artes plásticas e teatro. Considerado um dos autores mais encenados na França atualmente, sua obra chega ao Brasil através de textos para cena e reflexões acerca da palavra, do ator e da arte de maneira mais abrangente³. Porém, até mesmo esses textos reflexivos se tornam potentes para a encenação dada a sua permanente relação com a língua em movimento, a oralidade.

Em todos os seus textos encontramos um pensamento e uma prática constantes acerca da língua e de suas possibilidades fora do uso cotidiano e também da relação do corpo do ator com essas palavras, assim como com o público.

No caso do jogo linguístico, que se instaura na leitura de sua obra, observa-se a necessidade da experiencição dessas palavras no espaço e tempo. O leitor condicionado e acostumado às leituras menos arriscadas pode, diante da palavra de Valère Novarina, incomodar-se com uma fala à procura da materialidade constante na oralidade, na musicalidade da fala. Não há situações, acontecimentos, personagens e ações que se encaixam numa causalidade. Ao contrário, a entrada do leitor/espectador na obra se dá através da aceitação do fato de que percorreremos um terreno nebuloso, onde a percepção e o instinto sensorial que advêm das próprias palavras provocam, regem a experiência com a obra.

Com *Vocês que habitam o tempo* não é diferente. A suspensão das palavras conduz o texto por caminhos imprevisíveis e singulares. Vê-se aí a incerteza dos pressupostos psicológicos da construção tradicional dos personagens. Os sujeitos ficcionais presentes na obra nos convidam a

² Até 2009 eram quatro livros traduzidos e publicados no Brasil contendo a obra de Valère Novarina: *Carta aos atores e para Louis de Founès*; *Diante da Palavra*; *O Animal do Tempo/A Inquietude*; *Ateliê Voador/Vocês que habitam o tempo*. Depois disso, *O Teatro dos Ouvidos* também foi traduzido e lançado pela 7Letras.

³ Acerca do ator consultar o texto *Carta aos Atores* (1999) a discussão sobre a palavra se dá principalmente no texto *Diante da Palavra* (2009) e sobre a arte consultar *Morada Frágil* (2009).

perceber, por meio das palavras, uma maneira distinta de ser no mundo. Analisar estas possibilidades é a intenção deste estudo.

A primeira parte desta dissertação se debruça sobre um entendimento do que seria a dramaturgia na contemporaneidade, acompanhado de uma igual reflexão dos personagens que povoam essas escrituras. Para tanto, percebeu-se a necessidade de se traçar um breve panorama histórico acerca do desenvolvimento de algumas noções chave da escrita dramática e do personagem na história do teatro ocidental. Passando pelos principais teóricos da escrita teatral, a construção de um percurso do personagem se apoiou na obra de Robert Abirached, que se apresenta de maneira extremamente criteriosa e detalhada. Abirached privilegia o entendimento do personagem como um trajeto constante na relação entre o mundo, a palavra e o ator. Na sua obra *La crisis del personaje en el teatro moderno* (ABIRACHED, 1994), não são aludidas às questões atinentes à contemporaneidade.

Para tratar da atualidade onde observa-se a pluralidade de visões acerca do papel e da abrangência do texto para a linguagem teatral, estabelecemos um recorte das principais e mais acessíveis teorias acerca da dramaturgia contemporânea. Em cada uma destas teorias privilegiamos a noção de sujeito. Nosso trajeto se iniciou com os estudos sobre o texto pós-dramático desenvolvido por Hans-Thies Lehmann (LEHMANN, 2007); a dramaturgia performativa, presente nos estudos de Josette Feral (FERAL, 2008), e discutido no Brasil por Stephan Baumgartel (BAUMGARTEL, 2010); o drama rapsodo de Jean-Pierre Sarrazac (SARRAZAC 2002); e a máquina duplamente preguiçosa de Jean-Pierre Ryngaert (RYNGAERT, 1998).

Ainda nesta primeira parte, o leitor encontrará uma discussão introdutória com base no texto de Giorgio Agamben *O que é o contemporâneo* (AGAMBEN, 2009). Esta obra embasa as discussões sobre a atualidade e aponta, de maneira ainda nebulosa, questões atinentes ao ofício do artista e das obras de nossa época.

Na segunda parte, nos detemos na análise dos sujeitos ficcionais contidos na obra *Vocês que habitam o tempo*. O ponto nevrálgico da estrutura e do discurso da obra teatral de Valère Novarina é o personagem, já que a palavra e o jogo com o ator são, o tempo inteiro, re-significados e postos em tensão.

Num primeiro momento, levantaremos os principais conceitos já elaborados por Novarina em suas obras reflexivas e que encontram eco em *Vocês que habitam o tempo*. Esses conceitos serão relacionados com alguns apontamentos da *Poética Simbolista* que, de alguma forma, precederam o pensamento de Novarina, mas que também dele se difere. Posteriormente, levantaremos alguns pontos acerca de cada sujeito ficcional desta dramaturgia, finalizando na construção da *Personne*, termo que retiramos da própria obra reflexiva de Novarina para designar e conceituar os personagens em *Vocês que habitam o tempo*. *Personne* é uma palavra francesa que indica ao mesmo tempo alguém e ninguém, fato que relacionaremos com a constituição do personagem dramático e do ator.

A opção de trabalhar com a tradução da peça em português se deve ao fato de que as obras de Valère Novarina ainda recebem pouca atenção dos artistas de teatro, da crítica especializada e dos leitores brasileiros de maneira geral. Com esta opção, a intenção do trabalho também foi a de aproximar o público de língua portuguesa da obra do autor francês.

Como se perceberá à leitura do trabalho, a recepção de uma peça de teatro tão complexa como *Vocês que habitam o tempo* difere em muito de outros textos teatrais, cuja escritura é mais convencional. Apresentando estruturas formais distintas e um manejo atípico da língua, a pesquisa sobre esse texto adotou a versão brasileira com o intuito de estreitar possíveis vínculos e entendimento da obra com leitores que não dominam a língua francesa e venham a se interessar em montar a peça em português.

Vocês que habitam o tempo apresenta questões cruciais em relação à língua que deve ser enunciada em cena, provocando inclusive uma reformulação no comportamento criativo e expressivo dos atores. Se nossa pesquisa tomasse por base o original em francês, se veria mais preocupada e ocupada em esclarecer questões relativas a uma tradução de equivalentes na língua portuguesa que, de certa maneira não daria conta de delinear os pontos precípuos à discussão que nos interessava de fato. Isto é, como as palavras de Novarina constroem os seres ficcionais.

PARTE I

1. O PERCURSO DA DRAMATURGIA E DO PERSONAGEM NO TEATRO OCIDENTAL

1.1 SOBRE O TERMO DRAMATURGIA

Antes de iniciar a discussão sobre o estatuto do texto teatral no percurso da história e na atualidade, compreende-se a necessidade de apontar, a princípio, uma definição e também o uso lexical dos termos drama, dramaturgia e texto dramático, que, no Brasil, habitualmente, designam a mesma noção. A necessidade de se inserir um tópico acerca desses conceitos se dá justamente na atualização do seu uso, já que este se modifica juntamente com as transformações dos preceitos que os regem.

Para Patrice Pavis em seu *Dicionário de Teatro*, o uso da expressão “Drama” faz uma referência direta à escola do drama burguês do século XVIII, período que mantinha o texto como o centro da produção teatral, seguindo as regras de diálogo, causalidade, ilusionismo e conflito. Conforme o teórico, o termo, de maneira mais geral, também é designado para referenciar o texto teatral, o gênero literário dramático.

Já no verbete “Dramaturgia”, Pavis classifica a sua utilização em: *Sentido Original e Clássico*, *Sentido Brechtiano* e *Pós-Brechtiano* e por fim, *Reutilização da Dramaturgia no sentido de atividade do Dramaturgo*.

No *Sentido Original e Clássico*, Pavis afirma que dramaturgia é “a técnica (a poética) da arte dramática, que procura estabelecer os princípios de construção da obra” (PAVIS, 2007, p. 113), ou seja, dramaturgia era compreendida como a técnica que a diferenciava de outros gêneros. Pavis esclarece que “a dramaturgia clássica examina exclusivamente o trabalho do autor e a estrutura narrativa da obra. Ela não se preocupa diretamente com a realização cênica do espetáculo” (PAVIS, 2007, p. 113). Neste trecho, é

importante perceber o uso do verbo *examinar*, reforçando a questão mais técnica e objetiva do que artística.

Em seguida, no *Sentido Brechtiano e Pós-Brechtiano*, Pavis esclarece que dramaturgia é sinônimo da estrutura ideológica e formal da peça que contempla “tanto o texto de origem quanto os meios cênicos empregados pela encenação” (PAVIS, 2007, p. 113). Aqui compreendemos dramaturgia como a estrutura completa do espetáculo, empregando uma ligação do discurso formal e sua ideologia.

Quando Pavis prossegue a discussão apresentando a dramaturgia como a atividade do dramaturgo fica mais clara a diferença entre o uso do termo no Brasil e na França. Neste verbete o teórico apresenta a dramaturgia, assim como em Brecht, como o conjunto de estratégias e escolhas estéticas do espetáculo como um todo, passando pelo texto, ator, direção até o iluminador, figurinista e etc. Essa concepção “tende, portanto a ultrapassar o âmbito de um estado do texto dramático, para englobar texto e realização cênica” (PAVIS, 2007, p. 113) instaurando um uso mais global do termo dramaturgia.

É necessário então, discutir por que, no Brasil, ainda é tão utilizada palavra dramaturgia para se designar o texto teatral⁴. É claro que aqui já encontramos discussões que abarcariam a dramaturgia do ator, a dramaturgia do corpo, a dramaturgia da luz e etc., mas o termo desligado de seus complementos nominais ainda é direcionado para a compreensão da parte literária, do texto escrito no teatro.

É na definição de texto dramático, ainda no *Dicionário* de Pavis, que mais nos aproximamos das questões da contemporaneidade que gostaríamos de discutir neste estudo:

É muito problemático propor uma definição de texto dramático que o diferencie dos outros tipos de textos, pois a tendência atual da escritura dramática é reivindicar não importa qual texto para uma eventual encenação. [...] Todo texto é teatralizável, a partir do momento que o usam em cena. O que até o século XX passava pela marca do dramático – diálogos, conflito e situação dramática, noção de personagem – não é mais condição *sine qua non* do texto destinado à cena ou nela usado (PAVIS, 2007, p. 405).

⁴ Essa afirmação se justifica nos inúmeros núcleos, grupos de estudos, centros de investigações, disciplinas acadêmicas e teorias que carregam o termo dramaturgia e são estritamente ligados ao texto teatral.

O que Pavis nos propõe ao definir a expressão texto dramático é justamente a reflexão que desenvolveremos mais adiante. Consciente da transformação de suas características antes tão pontuais, a sua definição passa por discussões inclusive acerca da própria concepção de teatro na contemporaneidade.

O que podemos perceber então, é que, retirado o lugar central do texto dramático no espetáculo teatral, a escrita se transformou e não possui nenhuma função fundante no acontecimento cênico. A dramaturgia se torna, então, mais um elemento agregado à iluminação, figurino, atuação e etc. Essa agitação na sua utilização lexical também se justifica na transformação da função do texto teatral. Trata-se de condições interligadas. Mesmo que em meio às crises e baixas inovações, a dramaturgia continua existindo e produzindo novos modos de relação entre a palavra e a cena, longe da tão proclamada extinção da palavra no teatro.

1.2 A ARTE POÉTICA

A leitura da *Arte Poética* de Aristóteles é essencial para o embasamento de qualquer pensamento acerca do teatro e principalmente da dramaturgia, seja valorizando ou refutando seus preceitos. Mas de certa maneira, ela – a leitura – sempre nos recorre de maneira tendenciosa devido à discussão e a prática supervalorizada pelos europeus no século XVII, quando a poética foi amplamente divulgada junto aos comentários de teatrólogos da época. A unidade de espaço, por exemplo, não é referida por Aristóteles em sua *Arte Poética*, porém, normalmente encontramos indicações nas quais se atribui a ele essa definição. Segundo Jean Jacques Roubine no livro *Introdução às grandes teorias do teatro*:

A teoria de Aristóteles, tal como a entendem os “doutos”, repousa em leituras indefinidamente mediadas pelas obras italianas ou holandesas que lhe eram consagradas e não é raro vermos atribuírem a Aristóteles fórmulas que, na verdade, devem-se a um ou outro de seus exegetas (ROUBINE, 2003, p. 22).

A primeira questão que salta aos olhos na leitura da *Poética* é como o filósofo revela o conceito de imitação. Ele o vê na fundação do ser humano, em seu instinto, e coloca a imitação como uma das primeiras formas para se alcançar o conhecimento, e também através da qual se experimenta o prazer. Dessa maneira, ele nos elucida sob a perspectiva de um conhecimento, num primeiro momento fora da objetividade, da formulação prática de ideias; e aproxima a imitação e o conhecimento da experiência, do embate com algo, o encontro e a vivência.

Outro ponto importante para ser citado, por fazer parte de um entendimento sobre a imitação no contexto da tragédia e que, normalmente, é motivo de muitos enganos, é a verossimilhança. Como nos disse Aristóteles, a tragédia faz parte das artes da imitação, logo, trata de compor na ficção algo que tem um referencial na realidade. Porém, diferentemente do que pregam os realistas, a verossimilhança trata de propor para o mito alguns pontos de escape para que a sua organização e lógica interna se construam. Ele afirma: “Com efeito, é de preferir o impossível que persuade ao possível que não persuade” (ARISTÓTELES, 1991, p. 177). Ou ainda: “Não é o ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade” (ARISTÓTELES, 1991, p. 256). Logo, o jogo que se estabelece na intriga, para Aristóteles, é construído primeiramente de acordo com a imitação mas sem se opor nunca às necessidades internas daquele núcleo criado pelo poeta. Essa é a verdadeira verossimilhança.

Para falar de ação, a primeira proposição para a qual Aristóteles nos chama atenção é o fato de ser através dela que os personagens se apresentam e se constituem. Logo, ele afirma que “a imitação é executada por atores, em primeiro lugar o espetáculo cênico há de ser necessariamente uma das partes da tragédia” (ARISTÓTELES, 1991, p. 251) e somente depois se preocupa com a sonoridade e com a elocução. Essa afirmação nos dá a possibilidade de pensar na ação como fisicalidade e como movimento, já que ela ocorre primeiramente no corpo do ator, no espetáculo. Dada essa primeira informação, devemos considerar também que “o mito é a imitação das ações; e por mito entendo a combinação dos atos” (ARISTÓTELES, 1991, p. 252). Já que o mito se desenvolve através da escrita, esse fato deixa clara a

necessidade do poeta dramático ter sempre em mente a ação e seu desdobramento no espaço, no físico. Portanto, Aristóteles considera importante para o poeta dramático não só uma percepção de escrita, mas também uma importância dada à presença, já que seus textos devem refletir, primeiramente, a ação como fisicalidade e movimento e posteriormente como fala humana, e não como palavras no papel, como é o caso dos outros gêneros.

Retornando à citação “por mito entendo a combinação dos atos” (ARISTÓTELES, 1991, p. 252), nosso interesse agora, é o de entender como se dá combinação desses atos conforme as ideias de Aristóteles. Primeiramente, o filósofo nos chama atenção para a unidade de ação que proporciona harmonia a essa combinação dos atos, não se dando através do acompanhamento da vivência de apenas um personagem principal, pois este personagem, em toda a sua existência, pode produzir uma série de acontecimentos nos quais não haja uma unidade. Para Aristóteles, a unidade de ação é encontrada quando existe a unidade de objeto. Ele esclarece:

Tal como é necessário que nas demais artes miméticas una seja a imitação, quando o seja de um objeto uno, assim também o mito, porque é imitação das ações, deve imitar as que sejam unas e completas, e todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo. Pois não faz parte de um todo o que, quer seja quer não seja, não altera esse todo (ARISTÓTELES, 1991, p. 256).

Logo, a necessidade de uma unidade de ação está ligada a uma coerência nos fatos, numa ligação interna que está necessariamente compactuada com a organicidade das etapas no percurso do herói: a peripécia, o reconhecimento e a catástrofe. A peripécia se dá na “mutação dos sucessos no contrário” (ARISTÓTELES, 1991, p. 258), quando o percurso do herói é modificado em sentido contrário ao que se estabelecia anteriormente. Já o reconhecimento, como a própria palavra sugere, “é a passagem do ignorar ao conhecer” (ARISTÓTELES, 1991, p. 258), mudando a relação entre os personagens. E por fim, a catástrofe é um momento de extrema dor, quando a ação provoca morte ou sofrimento. A existência desses três elementos torna a ação complexa, como a que é encontrada nas tragédias ditas exemplares.

E por fim, ao discutir o personagem de maneira mais vertical ele formula quatro pontos para a sua construção: no primeiro tópico ele afirma que o personagem deve ser de boa qualidade: entende-se por boa qualidade o personagem que revela-se com um bom caráter no sentido moral, usando o autor inclusive a palavra “bondade” para designá-la; Num segundo ponto ele revela a importância da conveniência, que relaciona as características do personagem de acordo com a sua condição social ou gênero; em terceiro lugar revela-se a necessidade de semelhança com os sujeitos constituintes de realidade, do cotidiano de sua época; e por último: “A quarta é a coerência: ainda que a personagem a representar não seja coerente nas suas ações, é necessário, todavia, que [na tragédia] ela seja incoerente coerentemente” (ARISTÓTELES, 1991, p. 264).

Ainda sobre o bom personagem, encontramos outras passagens na *Arte Poética* que explicam o percurso do personagem e seu caráter:

Resta portanto a situação intermediária. É a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes ou outros insignes representantes de famílias ilustres (ARISTÓTELES, 1991, p. 260).

Ou seja, claramente Aristóteles nos apresenta o fato de que os heróis da tragédia devem fazer parte da nobreza, para que a queda seja de fato, uma mudança em toda a sociedade. Mas sem esquecer que os personagens principais devem ser, em si, bons e justos.

Para finalizar um entendimento do personagem clássico, segundo Aristóteles, tocaremos no ponto, o qual Robert Abirached em seu livro *La crisis del personaje en el teatro moderno* dá sua devida ênfase, isto é, acerca da relação entre personagem e a ação. Para Aristóteles, a ação é o elemento fundamental pelo qual o caráter do personagem se apresenta. Esse caráter é o que “mostra a linha de conduta geral do personagem”⁵ (ABIRACHED, 1994, p. 33, tradução nossa), ou seja o delineamento do caráter do personagem deve estar coerente com as suas ações. Este fato se liga diretamente à fala de Aristóteles acerca de um desenvolvimento da tragédia através das ações, de

⁵ Tradução nossa da versão espanhola publicada pela Publicacions de la ADE.

uma unidade de objeto. Abirached ainda adiciona a condição de que as paixões e os gênios são mais importantes para perceber o personagem do que um “perfil psicológico” do indivíduo. Para ele, as ações brotam das paixões, o que demonstra muito mais uma perspectiva do personagem. Este dado, da construção do caráter através da relação direta entre personagem e ação dá ao espectador uma livre entrada no universo ficcional da obra, propondo que venha ser uma construção única e particular.

1.3 HEGEL E O DRAMA RIGOROSO

O pensamento do filósofo alemão Georg Hegel acerca da poesia dramática se embasa, principalmente, em uma comparação entre os gêneros épico, lírico e dramático. A classificação dada por Hegel a estas categorias é a discussão que catapulta todas as outras acerca das especificidades do discurso teatral.

A épica para Hegel tem grande relação com os acontecimentos, pois pretende em suas obras dar conta da totalidade de um evento, abrindo-se também para os desdobramentos daquela passagem, e trabalhando, dessa maneira, com o desenrolar das ações. Segundo Hegel:

A epopeia quando narra alguma coisa, tem por objeto uma ação que, por todas as circunstâncias que a acompanham e as condições nas quais se realiza, apresenta inumeráveis ramificações pelas quais contata com o mundo total de uma nação ou de uma época (HEGEL, 1993, p. 573).

Os componentes dessa vida total são tanto as questões relativas à religiosidade e às verdades do espírito humano quanto as da vida concreta, em relação com a sociedade, a política e a vida doméstica.

Já a poesia lírica é definida por Hegel como um acesso às questões de ordem subjetiva e do mundo interior do poeta. Nesse gênero, a ação dá lugar a questionamentos internos na investigação da interioridade e reflexividade do sujeito.

O conselho de Hegel acerca da poesia lírica é o distanciamento das questões levantadas pela épica. O poeta lírico deve se afastar dos acontecimentos exteriores, das ações objetivas e se ater aos sentimentos:

Ao separar-se da objetividade, o espírito recluso em si mesmo, perscruta a sua consciência e procura dar satisfação à necessidade que sente de exprimir, não a realidade das coisas, mas o modo por que elas afetam a alma subjetiva e enriquecem a experiência pessoal, o conteúdo e a atividade da vida interior (HEGEL, 1993, p. 607).

O gênero dramático, para Hegel, se dá na junção da épica e da lírica. É por isso que o filósofo acredita ser o dramático o gênero mais completo. Ele afirma que “o sujeito é e faz” (HEGEL, 1993, p. 569). Portanto ao mostrar ações e acontecimentos, ele se aproxima do épico, mas por outro lado, as ações são motivadas a partir de pulsões da subjetividade, sentimentalidade e reflexão – características do lírico.

E é também no gênero dramático que a afirmação de que a poesia se trata da voz falada é aguçada, justamente por propor personagens que estão presentes aos nossos olhos; ou seja, os acontecimentos são vivificados pela recitação. Hegel associa o gênero dramático à condição do homem vivente, onde as questões subjetivas, de ordem lírica e também as objetivas, de ordem épica, são exteriorizadas no momento da recitação.

Dada estas definições dos gêneros, podemos dizer que a ação dialética é um dos maiores postulados que Hegel legou à teoria do drama, e que até hoje vem sendo discutido e problematizado na construção de dramaturgias. E ainda vigora: “A única lei verdadeiramente inviolável é a unidade de ação” (HEGEL, 1993, p. 634).

Hegel primeiro distingue a ação dramática da ação épica, pelo fato desta primeira não se dedicar a um acontecimento de maneira total, com as implicações de toda uma nação ou época. A ação na poesia dramática se dá em torno de um fim, de uma realização específica em torno daquele herói específico e seu círculo aproximado de relações (HEGEL, 1993, p. 634).

E ainda, segundo Hegel, as ações de determinado herói somente irão adquirir caráter dramático se houver provações, obstáculos e dificuldades no percurso desta ação, que sejam promovidos por outro personagem. Ou seja,

Hegel se apropria da ideia de forças antagônicas para construir o percurso e os personagens da poesia dramática. Esta é basicamente a sua visão dialética, na qual uma ideia – a tese – encontra uma ideia de igual força e oposta – antítese – que no seu embate promove uma síntese, onde consta a junção das duas ideias. Essa é a principal formulação que Hegel postula para que haja movimento numa obra dramática. Hegel explica:

A ação dramática processa-se assim essencialmente por um conjunto de conflitos, e a verdadeira unidade só pode resultar do movimento total, do movimento de todos. Isto equivale a dizer que o conflito deve encontrar a sua explicitação exaustiva nas circunstâncias em que se produz, assim como os caracteres e nos fins das personagens e evoluir para a conciliação, graças às circunstâncias nas quais teve origem. Tal como a ação, este desenlace deve ser simultaneamente subjetivo e objetivo (HEGEL, 1993, p. 634).

Ao levantar estes tópicos principais acerca da poesia dramática na obra de Hegel uma condição permeia a todos eles e nos leva a refletir sobre a questão central do teatro: O homem vivente.

Destacando-se dos gêneros épico e lírico, ele afirma: “A matéria sensível da poesia dramática não é constituída apenas pela voz humana na palavra e no discurso, mas pela presença do homem total” (HEGEL, 1993, p. 642). A partir dessa ideia de homem total, alguns outros apontamentos principalmente sobre o personagem que se revela diante de nossos olhos, sem mediação da narrativa, e sobre a necessidade de se perceber o público, de não excluí-lo do acontecimento teatral, é que percebemos em Hegel uma questão tão importante inclusive no teatro de nossos dias: a presença do ator em cena e o compartilhamento do espaço e tempo entre público e atores.

Essa questão já é notada em Hegel quando põe o foco na presença e na vivacidade dos personagens/atores, e diz que “graças a esta presença direta e a esta proximidade material, é que os outros aspectos do conteúdo e da forma da obra dramática conservam uma relação mais ou menos direta com o público a que se dirigem” (HEGEL, 1993, p. 638).

Hegel valoriza a característica de vivacidade que compõe o cerne da poesia dramática e complementa:

A ação está orientada para o exterior e exige a participação total do homem, com os seus movimentos corporais, as expressões

fisionômicas dos sentimentos, com a maneira como, enquanto homem, afeta os outros homens e as reações que provoca (HEGEL, 1993, p. 641).

Hegel não desloca o valor do texto como obra literária e como sua importância de poética interior, mas confirma que a questão de maior referência para a caracterização de uma obra dramática é justamente quando esta esteja em permanente diálogo com a materialidade e a vivacidade de sua realização.

Para falar do personagem, Renata Pallottinni em seu livro *Dramaturgia - a construção do personagem* cita Hegel para delinear o seu entendimento a propósito do personagem. Para ela, assim como Hegel articula que o gênero dramático é uma junção do lírico e do épico, a configuração do personagem teatral também assim se dá. O poema épico nos apresenta o que seria a ação do personagem, o percurso do herói, a ideia da narrativa que age, se movimenta, onde algo se transforma. Já o poema lírico seria o oposto, apresentando a imobilidade, o subjetivo. O lírico nos fala do psicológico, do mundo interior, dos sentimentos. O que se transforma aqui são somente movimentos interiores. Concluindo, na junção dessas duas proposições Pallottinni afirma:

O terceiro gênero de poesia [o dramático] reúne os caracteres dos dois gêneros precedentes: o caráter objetivo da ação representada ante nossos próprios olhos e o caráter subjetivo dos motivos interiores, que movem os personagens e o seu destino. Como na epopeia (ou narrativa), apresenta-se uma ação, desenvolve-se uma luta que termina em desenlace. Esta ação, no entanto, não se apresenta como um acontecimento passado, mas sai, naquele momento, da vontade presente dos personagens, das suas paixões, do seu caráter individual (ou seja, do princípio da poesia lírica). [...] O personagem, para Hegel, é, destarte, o portador do subjetivo, que se objetiva na ação dramática (PALLOTTINI, 1989, p. 26).

Por fim, a concepção de Hegel acerca dos personagens também passa pelo entendimento de que eles não devem ser interesses personificados, situação que recorre à superficialidade dos caracteres e a incompatibilidade de conteúdo e forma dos personagens: “Sentimentos e pensamentos profundos, frases e sentenças enfáticas não preenchem de modo algum esta lacuna” (HEGEL, 1993, p. 639). O filósofo requer a vivacidade dos personagens e a sua unidade como humano, quando mentalidade e caráter correspondem às

ações. Hegel é taxativo: “Pintar indivíduos vivos não basta” (HEGEL, 1993, p. 640), para ele o que importa nos personagens são as suas equivalências com o seu fim no conflito, com as ações e suas repercussões no todo da obra.

1.4 DIDEROT E O DRAMA BURGUESES

O terceiro teórico a ser considerado neste tópico acerca da dramaturgia é Denis Diderot. Um dos mais importantes pensadores e também dramaturgos do século XVIII, ele está associado ao dito drama burguês, ao qual as teorias da contemporaneidade fazem referência constantemente, como veremos mais adiante.

Nossa discussão sobre a teoria de Diderot se baseou na obra *Discurso sobre a Poesia Dramática*, na qual o autor levanta os principais pontos sobre a comédia séria, que hoje conhecemos mais comumente como drama burguês.

A primeira questão é a relação dessa nova proposição com os postulados do passado. O drama burguês nasce, primeiramente, como uma recusa ao classicismo, o qual tomara a *Arte Poética* como base para as suas produções, de maneira a ora deturpar, ora supervalorizar os preceitos de Aristóteles. A questão com a qual Diderot mais discorda é o uso dos preceitos da tragédia como uma lista de necessidades a serem cumpridas pelo autor para alcançar uma obra dramática exemplar. A leitura da *Poética* pelo classicismo se tornou de certa maneira tão tendenciosa que alguns postulados principais de Aristóteles são postos de lado em função de um uso parcial. O que Diderot propõe não é a recusa a Aristóteles e sim uma libertação das regras impostas pelo classicismo, e estimula a genialidade dos autores de sua época. Incitando a criatividade ele provoca: “Para bem julgar uma produção, não é preciso referi-la a outra produção [...] pouco importa que haja ou não modelos subsistentes” (DIDEROT, 2005, p.41).

De maneira mais específica, as características da teoria de Diderot e o seu drama burguês partem da inserção de um olhar a respeito da burguesia no teatro de sua época. A questão mais importante, a inclusão de personagens burgueses no conteúdo do drama, é relativizada quando Diderot propõe a

inserção de um pensamento burguês independente dos personagens. O processo de aburguesamento do teatro, segundo Diderot, se dá na alteração do foco da ação do público para o privado, no qual o que interessaria seriam as questões ligadas principalmente ao âmbito familiar.

O pesquisador Sérgio Carvalho, na apresentação do livro de Peter Szondi, *Teoria do Drama Burguês*, considera que o privado se atém a mostrar questões relativas à família, à moral burguesa, à virtude.

A base da organização social burguesa, a pequena família patriarcal oferece assim matéria farta para o drama burguês do século XVIII. Em nome dos homens comuns se constroem os enquadramentos moralizantes da pedagogia dramática (SZONDI, 2004, p. 13).

Acerca destes enquadramentos moralizantes é que nos ateremos agora.

É nesse aspecto que Diderot se torna mais taxativo. Para ele, o escritor deve se apegar às virtudes do homem e aplicá-las de maneira a fazer transparecer que a sua natureza é primariamente boa, sendo transformada por conta das “miseráveis perversões que a pervertem” (DIDEROT, 2005, p. 45).

Outro ponto importante discutido na obra de Diderot é a busca da sentimentalidade como meio de aproximação entre a plateia e o palco. Ligada à ideia de virtude e à relação privada da família, a sentimentalidade é a chave para o acesso ao espectador, numa identificação com as questões burguesas, pois “na era da sentimentalidade, a relação dos membros da família entre si e a da família consigo mesma são determinadas pela comoção” (SZONDI, 2004, p. 114).

Diderot nos fala da necessidade do sentimentalismo para sensibilizar de maneira mais delicada o espectador, afastando-o do mundo perverso e também modificando a visão do cidadão do mau, que ao defrontar-se com a virtude, pressupõe-se que se regenera. E essa sentimentalidade se dá através de “uma catástrofe sempre iminente e sempre adiada por alguma circunstância simples e verdadeira; discursos enérgicos; fortes paixões; quadros; um dos caracteres desenhados com vigor” (DIDEROT, 2005, p. 49). Estas são a chave para o desenvolvimento do sentimentalismo, sem o qual, “estilo algum fala ao coração” (DIDEROT, 2005, p. 44).

Dentro da ideia de enredo e ação, o autor introduz uma questão que se torna um importante objeto do drama burguês: a condição. Entende-se por condição, os deveres, as dificuldades, as vantagens que permeiam a sociedade da época retratada. Mas, conforme nos aponta Szondi “não interessa a ele [Diderot] as *conditions* no plural, não a diversidade de condições sociais, mas a única, que constitui a família burguesa” (SZONDI, 2004, p. 124). Portanto, a condição que permeia toda a experiência do drama burguês é aquela submersa pelas questões e deveres dos cidadãos daquela época, na qual a burguesia ditava as percepções do teatro e da sociedade como um todo.

Um pensamento acerca do personagem do drama burguês se faz a partir da junção de dois pontos levantados anteriormente, e ainda um terceiro ponto que citaremos a frente.

Szondi nos relata que, conforme o dramaturgo George Lillo, a primeira necessidade de uma estética burguesa para o teatro era pôr em cena personagens que compunham a sociedade vigente, retirando os nobres, a aristocracia, do centro da produção do gênero sério. Esse pensamento se dava principalmente na exibição das relações familiares que, independente da classe social de seus personagens, permeiam todas as obras. Segundo Robert Abirached é na inserção do personagem no seio familiar como figura protagonista que se encontra a base do drama burguês. Segundo ele:

Considerando a célula familiar como o campo privilegiado da mimesis [...] o personagem recebeu então uma nova série de especificações, fornecidas dada sua situação doméstica e sua atividade privada, que contribuem tanto quanto as [especificações] anteriores para explicar seu caráter e desatar as contradições através das quais pode ser compreendido (ABIRACHED 1994, p. 103).

A inserção de personagens que habitem o universo e as questões da burguesia, mais especificamente as questões familiares, desemboca numa similaridade com as questões cotidianas dos espectadores, que se vêem no palco: “No lugar de personagens subtraídos do tempo e com uma atualização suspensa, figuras contemporâneas, enfrentando os mesmos problemas que eles [os espectadores], em uma zona de justo equilíbrio” (ABIRACHED, 1994, p. 104).

Outra questão fundante do pensamento estético burguês que faz parte, antes de tudo, de um entendimento da constituição dos personagens é a noção de moral. Concebendo que se deva apresentar no teatro burguês a natureza boa, da qual o ser humano se origina, os protagonistas devem exprimir essa ideia de conduta que se enquadre nos padrões regidos pela sociedade de então. O personagem, apesar do seu compromisso com a equivalência com o cotidiano, deve, antes de tudo, fazer jus a um ideal de ser humano, impondo no espaço do palco um manual de conduta exemplar. Conforme Abirached comenta, “é a sociedade quem, através do personagem de teatro, exerce sua magistratura, decretando o que é justo e injusto” (ABIRACHED, 1994, p. 114).

Sobre o personagem Diderot utiliza todo um capítulo para falar do embate entre os caracteres. Ele incentiva a prática dos contrastes entre os caracteres e a situação, mas repudia os contrastes entre os caracteres.

O motivo se dá pelo fato de Diderot acreditar que os caracteres contrastantes produzem tão somente proposições opostas e igualmente intensas, proporcionando uma guerra de exageros e estereótipos. Ele propõe:

O que é mais comum nas sociedades? Caracteres diferentes ou caracteres contrastados? Se existir na vida uma circunstância em que o contraste de caracteres aparecer tão nítido quanto se pede ao poeta, haverá cem mil em que eles são apenas diferentes (DIDEROT, 2005, p. 84).

A ideia de caracteres diferentes dá margem para um pensamento de nuances e não de contrastes, este último implica, necessariamente, numa atuação com excessos e poluições. Com a ideia de diferenças é mais orgânico pensarmos uma harmonia no todo do espetáculo.

Finalizando, podemos perceber que os pilares do drama burguês ainda são facilmente encontrados na atualidade. De maneira mais abrangente, o gênero encontrou seu público na indústria de entretenimento, principalmente nas salas de cinemas e também na teledramaturgia. No teatro, a virtude da família disseminando o ideal burguês através do privado de seus personagens, acabou por “perverter-se gradativamente até se tornar o inferno” (SZONDI, 2004, p. 123), crise instituída de maneira feroz pelo drama moderno.

1.5 O DRAMA EM CRISE

Em seu livro, *Teoria do Drama Moderno [1880 – 1950]*, Peter Szondi, além de introduzir um percurso da teoria do drama burguês, levanta traços da dramaturgia do final do século XVII e meados de XVIII para relatar o que, conforme o pesquisador José Antônio Pasta Junior atesta, se concretizou como “a história do lento e inexorável avanço do elemento épico no seio da forma dramática” (SZONDI, 2001, p. 14). Nesse percurso, ele cita o trabalho de oito dramaturgos e um encenador que, em sua opinião, trabalharam mais efetivamente na inserção de elementos do gênero épico no teatro dramático, já então em crise.

Para falar da teoria do drama moderno de maneira mais detalhada, antes é imprescindível apontar os pontos principais que norteavam o drama burguês e também como se deu a crise do gênero a partir do olhar específico de Peter Szondi. O pesquisador trata destas questões de maneira introdutória, antes de mergulhar nas considerações específicas acerca do novo drama, das tentativas de salvamento e as tentativas de solução.

A primeira questão relevante é que, no início de sua formulação teórica, propunha-se o drama burguês como uma forma atemporal, e que o conteúdo deveria sempre adequar-se a ela, descartando as implicações históricas e dialéticas nas convenções de forma e conteúdo. Portanto, quando alguma obra era malsucedida, dava-se sempre a explicação de que o conteúdo não era adequado, colocando a soberania da forma sempre em primeiro plano. Segundo a concepção de Szondi:

a forma preestabelecida é historicamente indiferente; só a matéria é historicamente condicionada, e o drama aparece segundo o esquema comum a todas as teorias pré-historicistas, como realização histórica de uma forma atemporal (SZONDI, 2001, p. 24).

Porém, com as teorias postuladas por Hegel, no qual este esclarecia o caráter indissociável da forma e do conteúdo, Szondi reforça então o caráter mutável da forma do drama, junto das questões variáveis do conteúdo de acordo com a história e com a dialética. Hegel estabelece:

A relação absoluta do conteúdo e da forma [...], a conversão de uma na outra, de sorte que o conteúdo não é nada mais que a conversão da forma em conteúdo, e a forma não é nada mais que a conversão do conteúdo em forma (HEGEL *apud* SZONDI, 2001, p. 24).

Após essas conceituações de Hegel, não só o drama em si, mas “a lírica, a épica e a dramática se transformam de categorias sistemáticas, em categorias históricas” (SZONDI, 2001, p. 24). Logo, a partir do momento em que a forma e o conteúdo se desconectam e acabam por entrar em contradição, devem ser revistos os preceitos que os regem.

Voltando à concepção inicial de drama, segundo Peter Szondi, três elementos definem a condição do drama enquanto gênero puro: o intersubjetivo, o presente e o fato.

A instauração do drama no século XVIII se deu principalmente na supressão do prólogo, epílogo e do coro da tragédia, fortalecendo o diálogo, as relações inter-humanas como característica predominante do teatro. Segundo Szondi, a supervalorização do diálogo se justifica numa esfera sócio-filosófica: “A esfera do ‘inter’ lhe parecia essencial de sua existência; liberdade e formação, vontade e decisão, o mais importante de suas determinações” (SZONDI, 2001, p. 29), razão pela qual se reafirma a necessidade da relação do homem com o próprio homem.

Já a questão do presente está completamente relacionada com a ideia de unidade de tempo. A supervalorização e adaptação dos preceitos de Aristóteles pelos classicistas acabaram por instaurar no teatro o desenvolvimento da ação na fábula de acordo com o tempo da realização cênica. Numa sucessão perfeita de presentes, “o drama não conhece o conceito de tempo” (SZONDI, 2001, p. 93), no qual só se apresenta o ocorrido naquele instante, sem recorrer à representação do passado ou do futuro, tudo está condicionado às duas horas (em média) em que se está no palco.

É o fato que dá o ritmo de toda a escritura teatral. A ação poderosa dos personagens, o engenho da intriga, do enredo, é o fator essencial do drama. O fato pressupõe tanto o estado interno dos personagens quanto a objetividade que dele resulta, ressaltando a dinâmica dos acontecimentos apresentados.

O pensamento histórico materialista do século XVIII e a crise do gênero dramático puro dão origem à caminhada em direção ao épico, como veremos nos escritores abaixo elencados.

As transformações verificadas por Szondi nas obras de Strindberg, Tchekhov, Ibsen e Hauptman apontam um início de transição no manejo do drama. Reforçando a ideia de Hegel que considera a forma e o conteúdo indissociáveis, podemos perceber na obra destes quatro dramaturgos algumas mudanças que iniciam um pensamento acerca do novo drama, o qual caminha em direção ao uso de elementos épicos no gênero dramático.

As principais mudanças, ainda que de maneira embrionária, encontradas nestes autores que se propunham a escrever o drama, revelam justamente a mudança no panorama histórico e na temática de suas peças, confluindo igualmente numa mudança na forma de seus dramas.

Em Ibsen encontramos uma nova maneira de se trabalhar com o tempo, relativizando o presente absoluto, “o passado domina o lugar do presente” (SZONDI, 2001, p. 91). Em Tchekhov, o intersubjetivo dá lugar ao intrassubjetivo (SZONDI, 2001, p. 91), rendendo uma série de momentos monológicos, imergindo nas reflexões, lembranças e utopias. Em Hauptman encontramos a inclusão de questões sociais e econômicas na discussão das relações privadas. E por fim a crise se instala ao se perceber em Strindberg uma exacerbação da utilização do intrassubjetivo, revelando uma movimentação entre o passado e o presente e resultando a delimitação do fato em “uma sequência de encontros, meras balizas do verdadeiro fato: a transformação interna” (SZONDI, 2001, p. 91).

Todas essas variações de alguma maneira se apresentaram propositalmente como uma oposição ao drama absoluto. Segundo Szondi, “as novas formas que a caracterizam [a crise do drama burguês], brotam das intuições temáticas e formais da época de transição” (SZONDI, 2001, p. 94) e sinalizam o que o teórico alemão apresenta como um processo de surgimento e instauração da nova forma, quando ele sintetiza:

Assim como na crise do drama a transição do estilo dramático puro para o contraditório derivou de modificações temáticas, a mudança seguinte apesar dos temas permanecerem em grande medida os mesmos deve ser apreendida como o processo em que o elemento temático se consolida em forma e rompe a antiga forma. Dessa

maneira surgem os 'experimentos formais', que até então foram interpretados apenas em si mesmos, e por isso se preferiu vê-los como futilidade, como modo de escandalizar o burguês ou como expressão de incapacidade pessoal, mas cuja necessidade interna vem à tona assim que colocados no quadro da mudança estilística (SZONDI, 2001, p. 97).

O drama moderno, segundo a concepção de Szondi, é uma reação ao formato soberano do drama burguês, este que empreendia, principalmente, a intersubjetividade e a particularidade das relações do homem como único e mais importante material do teatro. Em sua caminhada junto à dialética das relações e da historicidade, o drama moderno se aproxima de pontos do gênero épico para dar conta de um novo olhar sobre o homem e o mundo.

Essa aproximação com o épico se deu a partir da escritura de vários dramaturgos. Peter Szondi, em seu livro, cita os principais: Luigi Pirandello, Arthur Miller, Eugene O'Neill, Bertolt Brecht e outros.

Já a concepção de Robert Abirached acerca do período de crise após a decadência do drama burguês, se dá a partir de um olhar específico sobre a transição da ideia de mimesis teatral à qual se relacionam as produções de tal fase. Ou seja, a ideia soberana de espelhamento da realidade tal como propõe o teatro burguês era incompatível com as ferramentas utilizadas para a construção do drama (a moral, o sentimentalismo, as relações familiares como uma ligação saudável e exemplar e etc.). Portanto, o momento de crise, para Abirached, se dá a partir de experimentações que tentam dar conta de reinventar uma outra relação com a realidade. A concepção do pesquisador a partir da construção do personagem em cada momento histórico no percurso do teatro ocidental denota várias tentativas de criação do sujeito a partir de uma reinvenção do olhar do personagem sobre a realidade ou de uma reinvenção de sua própria constituição, ou até mesmo na supressão do personagem (como é o caso radical e hipotético das proposições de Craig).

A partir de experiências diversas, Abirached discute algumas escolas e autores para dar cabo dessa diversidade de relações entre a ideia de personagem e o real. Vejamos alguns exemplos:

No teatro simbolista, o personagem vem de outro mundo e foge da caracterização cotidiana de ser humano. Condicionado pela lógica dos sonhos,

o personagem é constituído tão somente das palavras que o compõem. Este teatro aproxima o personagem ao sujeito da poesia lírica.

Maurice Maeterlink é o principal representante do teatro simbolista. A maioria de suas obras se desenvolve a partir da temática da morte, já que ele acredita ser ela “o destino do homem” (SZONDI, 2001, p. 70). A partir disso, seus personagens estão envolvidos por questões subjetivas e geralmente pessimistas procurando representar “o homem em sua impotência existencial, em seu estado de entrega a um destino imperscrutável” (SZONDI, 2001, p.70). A linguagem empregada por Maeterlink se difere completamente dos diálogos dramáticos, já que:

Não é mais a expressão de um indivíduo que espera a resposta, [a linguagem] apenas reproduz a disposição de ânimo que domina todas as almas. Sua divisão em várias “falas” não corresponde a uma conversação como no drama genuíno, mas espelha unicamente a oscilação nervosa da ignorância (SZONDI, 2001, p. 73).

Gordon Craig propõe a “supermarionete” como forma eficaz para a retirada do sujeito humano e repleto de confluências do real:

O diretor recorrerá a figuras de madeira, de pedra ou de marfim [...] nada de bonecos de fantoche nem *pupazzi* construídos a imagem do homem e rebaixados em situações histriônicas, mas imagens simbólicas do que há de mais divino no homem (ABIRACHED, 1994, p. 193).

Já as proposições de Strindberg se aproximam dos estudos de Freud. Para o dramaturgo, o verdadeiro real se dá somente no campo do inconsciente, no qual se revelam as verdadeiras concepções sobre o ser humano. Segundo Strindberg as características do personagem que ditam o teatro burguês somente servem para ocultar a verdade sobre si mesmo.

Para Claudel e Yeats o personagem é composto de camadas que, separadamente, nada têm a dizer sobre a sua verdadeira constituição. Para eles, o teatro deve promover o desvelamento gradativo dessas camadas, que se dão desde a sua caracterização social, psicologia e histórica até o que eles acreditam ser da ordem da “dimensão do universo” (ABIRACHED, 1994, p. 207).

Abirached finaliza sua discussão acerca do personagem do período em crise adicionando discussões sobre o diretor Stanislávski e o dramaturgo Pirandello. Para Abirached esses dois artistas são os que mais se aproximam da ordem do personagem realista, mas colocando-os sobre um novo viés. Stanislávski quando nos propõe a construção do personagem pelo atores a partir de noções como formas íntimas, memória afetiva e subtextos, nos indica a necessidade de perceber os personagens além de suas palavras num contexto fabular. Com a ajuda dos escritos de Anton Tchekhov, Stanislávski acredita serem as palavras de um texto somente a ponta de um iceberg que devemos investigar para a construção de um personagem. Já Pirandello condiciona um novo pensamento acerca do real invertendo as relações com o teatro. Em seus escritos, ele coloca o personagem teatral como um ser completo e autêntico quando em contraposição, concebe o mundo real como um mundo de aparências, impalpável.

E nesse repertório diverso de autores e obras, o pesquisador Peter Szondi finaliza sua teoria acerca da caminhada rumo ao épico sem definir a concepção moderna de drama dada a sua incompletude:

A história da dramaturgia moderna não tem um último ato, ainda não caiu o seu pano. Desse modo, não deve de modo algum ser considerada uma conclusão o que serve aqui de encerramento provisório. Não chegou o tempo para fazer um balanço final nem para levantar novas normas. Seja como for, não compete à teoria prescrever o que o drama moderno tem de ser. Cabe somente a compreensão do que foi produzido, a tentativa de uma formulação teórica. Sua meta é a apresentação de novas formas, pois a história da arte não é determinada por ideias, mas pelo seu vir-a-ser formal (SZONDI, 2001, p. 183).

Para dar conta desse processo em marcha que Szondi nos revela na conclusão de seu livro, e lembrando que para Abirached os autores acima citados não deram conta de propor uma resposta concreta às questões do drama burguês, nos direcionaremos neste momento para a teoria do alemão Bertolt Brecht. Este dramaturgo, encenador e também teórico, foi quem sistematizou de maneira mais completa a utilização dos elementos épicos pelo gênero dramático e de certa maneira, problematizou a questão da epicização do drama.

1.6 BRECHT E O TEATRO ÉPICO

Bertolt Brecht, em seu *Pequeno Organon para o Teatro*, justifica a dificuldade da construção de um pensamento épico e científico devido à soberania da classe burguesa que investiu na relação entre os homens, colocando a ciência – o elemento principal para a supremacia dessa classe – em segundo plano, sem considerar o seu desenvolvimento e sua relação com a natureza. Para a Brecht a ciência foi extremamente mal utilizada pela burguesia, já que este conhecimento não foi gerador de um pensamento acerca do indivíduo, ou seja, “a nova visão da natureza não foi aplicada na sociedade” (BRECHT, 1967, p. 189).

Ao contrário disso, a preeminência da burguesia conservou a condição das classes mais baixas e aumentou o número de miseráveis, tornando ainda maior a distância entre as classes. Segundo Brecht, “as relações entre os homens, com efeito, tornaram-se mais impenetráveis do que outrora” (BRECHT, 1967, p. 189).

A reviravolta desta condição se dá exatamente quando uma consciência da utilidade da ciência a favor do homem começa a se difundir, principalmente na nova classe de trabalhadores.

Introduzindo o seu pensamento acerca do teatro, Brecht define: “Teatro consiste em: apresentação de imagens vivas de acontecimentos passados, relatados ou inventados, entre seres humanos, com o objetivo de divertir. Empregaremos sempre o termo com esse sentido, trata-se de teatro antigo ou moderno” (BRECHT, 1967, p. 183). A diversão é exaltada por Brecht que a considera apropriada a uma discussão estética.

Para referenciar melhor o entendimento deste prazer, deste divertimento, Brecht esclarece seu afastamento de funções morais, diferentemente do drama burguês. Ele acredita que a diversão basta em si mesma, e que, quando transformada em um “mercado abastecedor de moral” (BRECHT, 1967, p. 184) pode inclinar-se a esta função e acabar por se degradar, esquecendo de sua função principal de entreter as pessoas. Ele

ênfatiza: “Exigir ou aceitar mais do teatro, significa que estamos menosprezando seu objetivo” (BRECHT, 1967, p. 184).

Porém ele alia a função de divertimento e prazer ao conhecimento, desde que este último não supere a sua função primária, concebendo somente uma aproximação às “problemáticas da educação e da comunicação de massas” (BRECHT, 1967, p. 192). Essa possibilidade de

‘recrear com ensino e investigação’ difere-se da moral devido a um entendimento de que dela deve-se prover a solução dos problemas a partir de um raciocínio de cada espectador. Logo, a função moralizante e verticalizadora constante no drama são substituídas por uma consciência investigativa, onde cada espectador deve conceber a ‘ética particular de sua época’ (BRECHT, 1967, p. 193).

De acordo com isso, Brecht acredita que o teatro deva produzir no espectador, a partir dessa recreação e investigação, um movimento de transformação em seu respectivo contexto histórico (BRECHT, 1967, p. 197), suscitado pelos pensamentos e sentimentos decorrentes dessa obra teatral.

É a partir da simbiose entre as práticas da era científica e de uma necessidade de integração transformadora da obra com o público, que Brecht define:

Antes de apropriarem da ciência, terão de desenvolver e por em prática uma nova ciência da sociedade. São esses verdadeiros filhos de uma era científica que sozinhos impulsionarão o teatro, se é que o teatro quer se desenvolver. Um teatro que torne a produtividade fonte principal de diversão, terá de torná-la também seu tema: e é com cuidado mui especial que o deverá fazer, pois por toda a parte o homem é impedido pelo homem de se produzir a si próprio, isto é, de angariar seu próprio sustento, de divertir e de ser divertido, o teatro tem de se comprometer com a realidade, pois só assim lhe será possível e lícito realizar representações eficazes da realidade (BRECHT, 1967, p. 192).

Esse comprometimento com a realidade se dá justamente na tematização das questões do homem que convive diariamente com essa era científica: o operário. O diálogo com a época é sugerido na retratação dos problemas do homem operário. Deve-se deixar a arte à sua disposição, indo em direção aos subúrbios. A diversão proveitosa, composta pela complexidade de seus próprios problemas, deve focar essa figura, já que é ele – o operário –

o responsável por produzir essa ciência que é utilizada, geralmente, pela classe mais abastada.

O recurso desenvolvido por Brecht para compor e atender essas questões acerca da era científica e do público operário é o distanciamento. Brecht acredita que, para se criar um pensamento crítico acerca do cotidiano dos operários é necessário retirá-lo da normalidade e colocar o seu dia-a-dia em evidência para que se possa olhar para ele com outros olhos, o que permite “reconhecer seu objeto, ao mesmo tempo em que faz com que ele nos pareça alheio” (BRECHT, 1967, p. 200). Esse processo nos condiciona a um novo pensamento sobre esse objeto, distanciando-o do nosso cotidiano ou do nosso entendimento anterior. As palavras de ordem são: curiosidade e dúvida, substituindo as concepções de público passivo do drama burguês. Empregando o materialismo dialético através do distanciamento produz-se no público um afastamento e um reconhecimento de discursos hegemônicos e cristalizadores, confrontando essa nova plateia com as questões sociais de maneira mais consciente. Esse embate desperta o público para as contradições dos acontecimentos, atentando para o fato de que “as coisas existem somente na medida em que se transformam, em outras palavras, na medida em que estejam em disparidade consigo próprias” (BRECHT, 1967, p. 202).

O personagem épico, a partir das discussões levantadas pelo pesquisador Robert Abirached, passa diretamente pela constituição que Brecht dá à fábula. Brecht postula a construção da fábula a partir da ideia de montagem e manipulação dos acontecimentos à medida em que convém ao dramaturgo para que as questões principais de diversão, distanciamento, conhecimento e crítica sejam de maneira mais direta acessíveis ao público. Abirached explica:

A fábula, aos olhos de Brecht, deve proceder por rupturas e saltos, segundo uma técnica de montagem, em vez de mostrar uma coerência linearmente constituída, por referencia às leis imutáveis que pertenceriam à natureza: tampouco avança com vistas a um desenlace que redima o espectador de sua espera, mas que se desprega ante seus olhos em uma trajetória detalhada, para suscitar a atividade de sua razão poupando-lhe a etapa catártica (ABIRACHED, 1994, p. 268).

A mesma ótica pode ser reproduzida para a constituição do personagem em Brecht que deve ser reflexo dessa fragmentação da qual se constitui a fábula, encaminhando-se, dessa forma, para construir-se de maneira pulverizada e assim contribuir para a construção de um pensamento crítico do público de maneira individual e não massificante:

Parece como se o autor épico administrasse várias séries de imagens divergentes do personagem, elaboradas em registros diferentes, portadoras cada uma [as imagens] de pegadas enigmáticas e apenas esboçadas, feitas de rasgos superpostos e apelando ao espectador para adicionar outras; todas provisórias e todas decepcionantes, por serem inacabadas e desconexas, mas adequadas para ele [o espectador] para excitar a curiosidade (ABIRACHED, 1994, p. 279).

Devemos salientar também que, assim como em Aristóteles e em toda a tradição teatral desde então (com raras exceções), Brecht sinaliza que “a narrativa é a alma do drama” (BRECHT, 1967 p. 187) e em outro momento é ainda mais enfático: “Tudo depende da peça (enredo), coração da interpretação teatral. Pois são os acontecimentos que ocorrem entre os homens que fornecem material para discussão e crítica, visando uma modificação” (BRECHT, 1967, p. 213). Porém, esse pensamento que remete à tradição do teatro é atualizado quando da modificação de seus elementos constituintes. Ele retira a necessidade da relação empírica dos objetos na fábula. Sua utilização da realidade se dá de maneira distinta, abrindo mão da verdade realística para supervalorizar as questões sociais e políticas de sua época, questões estas fundantes de seu teatro e que se refletem diretamente na constituição de um público com poder de transformação. Ele acredita que: “Se a arte reflete a vida, ela o faz com espelhos especiais. A arte não deixa de ser realista por alterar as proporções, mas sim quando as altera de tal modo que o público, ao tentar usar as reproduções na prática, em relação às ideias e impulsos, naufraga na vida real” (BRECHT, 1967, p. 218).

1.7 O TEATRO DO PÓS-GUERRA

Seguindo o percurso da noção de dramaturgia e personagem, nos deparamos com as obras denominadas como pertencentes ao teatro do pós-guerra. Conhecido mais comumente por teatro do absurdo⁶, neste estudo optou-se pela utilização da expressão teatro do pós-guerra para ressaltar a relação temporal entre as obras e não uma relação de caracterização de elementos/visões que unifica as produções.

Para este estudo nos ateremos às questões levantadas por Martin Esslin no seu livro *O Teatro do Absurdo* e, mesmo não fazendo uma citação direta ao que o teórico acredita ser o teatro do absurdo, nos ateremos às características gerais que a obra de Esslin aponta acerca das produções desta época.

Uma questão marcante desse teatro é a sua formação com impulsionadores distintos do que normalmente encontramos na história do teatro ocidental. O teatro do pós-guerra não nasceu como um opositor forte dos preceitos teatrais da época – ao contrário, as produções do pós-guerra utilizaram-se de alguns preceitos tradicionais para dar forma às suas proposições – mas brotou da ansiedade e de inquietações acerca do que foi vivenciado durante a Segunda Guerra Mundial. Portanto, justamente por conta desses fatos, não houve um movimento que delineasse uma escola ou um estilo unificador das produções da época e, conforme Walter Lima Torres, “trata-se, sobretudo, de uma produção calcada na experiência pessoal dos próprios autores e menos numa mobilização contestatória de conjunto. A produção desse novo teatro não reivindica uma nova ordem programática coletiva” (TORRES NETO, 2008, p. 280). Portanto, se de alguma maneira colocamos as diversas obras em par de igualdade, mesmo que devido à contemporaneidade de suas produções, isso também se dá devido ao fato de que as “suas obras, com excepcional sensibilidade, espelham e refletem as preocupações e angústias, as emoções e o pensamento de muitos de seus contemporâneos no mundo ocidental” (ESSLIN, 1968, p. 18). O teórico Esslin

⁶ Outros nomes que também são encontrados para denominar as produções do mesmo período: teatro de vanguarda, novo teatro, neovanguarda, teatro existencialista, teatro do pânico, teatro de protesto e de paradoxo, entre outros.

ainda aponta que toda teoria deve ser construída *a posteriori* culminando numa análise mais abrangente e certa e menos tendenciosa ou impositiva:

No caso de um fenômeno como o Teatro do Absurdo, que não resulta da busca consciente de um programa coletivamente elaborado (como o romantismo, por exemplo), mas da reação não premeditada de um certo número de autores individuais a certas tendências inerentes ao movimento geral do pensamento num período de transição, temos de analisar as próprias obras e encontrar as tendências e os modos de pensamento que expressam, para poder formar um panorama de seu objetivo artístico. E, uma vez que tenhamos formado uma ideia nítida de sua tendência geral e objetivos, poderemos chegar a um julgamento perfeitamente válido sobre o ponto até o qual elas terão realizado o que se propunham (ESSLIN, 1968, p. 364).

Acerca destas preocupações, podemos iniciar citando a principal angústia que Esslin nos coloca de maneira enfática em sua obra: o descontentamento e a decepção com as certezas e pressupostos básicos que regiam a sociedade anterior e que na atualidade se mostravam como obsoletas. Conforme Eugène Ionesco, “absurdo é aquilo que não tem objetivo... Divorciado de suas raízes religiosas, metafísicas e transcendentais, o homem está perdido; todas as suas ações se tornam sem sentido, absurdas, inúteis” (IONESCO *apud* ESSLIN, 1968, p. 20). Portanto, o teatro do pós-guerra tenta expressar por maneiras distintas e singulares o retrato desse homem vazio de valores e submerso numa sociedade em crise. Esse retrato é enfatizado por uma linguagem aparentemente vazia e alienante, mas fortemente poética e performativa.

Esse tipo de retrato justifica a ideia que associa o teatro do pós-guerra a um teatro anti-literário. Já se descolando das noções tradicionais, preconiza-se um desvio, quando não uma subversão das noções de ação, enredo, personagem, tempo/espço. A escritura deste período enfatiza o vazio das ideologias e das moralidades, revelando que:

O esquema de exposição, conflito e solução final reflete uma visão do mundo na qual as soluções são possíveis, visão baseada num esquema reconhecível, e geralmente aceito, de uma realidade objetiva que pode ser apreendida de tal forma que os objetivos da existência do homem e as regras de conduta a que este obrigam possam ser dela deduzidos (ESSLIN, 1968, p. 360).

Portanto, com a retirada desses pressupostos básicos e usuais do pensamento em arte e política como um todo, o espectador se conecta com as obras do pós-guerra a partir da sua própria condição, “é um teatro de situação, em oposição a um teatro de acontecimentos em sequência” (ESSLIN, 1968, p. 349). Logo o espectador se dá conta da precariedade das suas incertezas pessoais e da posição do homem na sociedade europeia.

O teatro do pós-guerra mostra, portanto, um quadro imóvel no lugar do movimento e das curvas que encontramos no drama rigoroso. Essa imagem estática, reflexo do homem do pós-guerra, não resulta em proposições e reflexões conduzidas, prontas e inabaláveis. Pelo contrário, ela provoca a ligação com a sua realidade própria e singular de maneira extremamente particular a cada espectador.

O teórico Martin Esslin ainda aproxima as proposições de Beckett, Adamov, Ionesco e Genet do gênero lírico, quando, acerca dessa proposição imagética estática, conflui para a instauração de um ambiente poético e subjetivo que dá margem às questões mais inerentes à singularidade do autor. Segundo o teórico, “a estrutura formal de tal peça é, consequentemente, apenas um recurso para expressar uma complexa imagem total por meio de um desdobramento da mesma numa sequência de elementos interatuantes” (ESSLIN, 1968, p. 350).

Os personagens que se revelam nestes textos, apesar da forma dramática ainda estar presente na estrutura do diálogo, se apresentam de maneira totalmente oposta às características psicológicas, sociais e históricas. Esse diálogo se afasta de uma lógica causal das ações, representantes do teatro burguês. Isso acarreta um descolamento do personagem em relação às referências do cotidiano do ser humano. Abirached denomina isso como ‘grau zero da personalidade’ onde os personagens presentes nessas obras têm o seu nome retirado e acabam sendo identificados por uma letra, por sua função, sua condição familiar, um estereótipo, ou um trocadilho, entre outros (ABIRACHED, 1994, p. 381). Essas designações acabam por trabalhar na contramão da caracterização. Conforme Abirached, essas denominações:

Reduzem o personagem a seu esqueleto social, moral e psicológico de maneira tanto mais firme que lhe privam de todo passado e de todo futuro, o arrancam da história da coletividade a qual pertencem,

lhe suprimem toda possibilidade de trato com o próximo que não sejam desatinos, intercâmbios de clichês ou perguntas impotentes (ABIRACHED, 1994, p. 381).

As conformações dos personagens do pós-guerra se apresentam através da lógica dos sonhos, do inconsciente e do imaginário. Ainda que reconheçamos nas fábulas do teatro do pós-guerra uma similaridade com algumas dimensões do teatro dramático, essas situações são alojadas em um contexto estranho e atravessadas por conclusões e condições lacunares.

Sobre essa questão, Abirached elucida que o personagem do teatro do pós-guerra:

Conserva da mimesis clássica o procedimento que fornece os arquétipos e preserva o personagem de degradar-se em reflexo ao mundo cotidiano, mas este poder de abstração já não opera a partir da realidade controlável pelos sentidos e da experiência imemorialmente armazenada pela Humanidade (ABIRACHED, 1994, p. 382).

Porém, todo esse universo efêmero e perene que o teatro do pós-guerra se propõe a retratar não se sustenta somente na justificativa de reformular a ótica do espectador no momento de sua recepção. Esse motivo poderia dar margem para que uma série de obras, calcadas na justificativa de que sua subjetividade apresenta algo sem corpo estético bem elaborado, revelassem somente experimentações rasas e sem materialidade: “A mera combinação de incongruências não produz mais do que a banalidade” (ESSLIN, 1968, p. 366). As imagens que o teatro do pós-guerra retrata, numa esfera da invenção, da complexidade e da intuitividade, requerem de pronto a “realidade e verdade da visão que tais imagens encarnam” (ESSLIN, 1968, p. 367). Portanto, o teatro do pós-guerra trabalha numa perspectiva de construir e revelar outros parâmetros na relação com o subjetivo de maneira a transpô-lo de forma verdadeira e potencialmente realística, numa necessidade de se perceber a condição humana como uma totalidade de imagens perenes que se revelam como concretas:

O Teatro do Absurdo, por mais paradoxal que isso possa parecer à primeira vista, pode ser encarado como uma tentativa de comunicação da experiência metafísica por trás da atitude científica e, ao mesmo tempo, de suplementá-la compensando a visão parcial

do mundo que ela apresenta e integrando-a numa visão mais ampla do mundo e seu mistério (ESSLIN, 1968, p. 369).

Observamos, portanto, uma aproximação dessas questões do teatro do pós-guerra com as proposições da atualidade. Porém, conforme os estudos de Hans-Thies Lehmann e também Jean-Pierre Sarrazac, as produções de Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Jean Genet entre outros, ainda se pautam numa visão textocêntrica na relação entre literatura e palco. Mesmo com a transformação de preceitos inerentes ao drama rigoroso, essas obras ainda se estabelecem num discurso fabular, mesmo que a intriga esteja modificada. Segundo Lehmann:

Mesmo o teatro da rigorosa crítica do sentido se compreendia como esboço de um mundo, tendo o autor como seu criador. Mesmo como representação do absurdo, permanecia teatro imagem de um mundo. E o teatro do absurdo assim como o novo teatro político de provocação, permanecia comprometido com aquela hierarquia do teatro dramático que acaba por subordinar os recursos teatrais ao texto. Permanece intacto o característico encadeamento do teatro dramático de predominância do texto, conflito de personagens, totalidade de uma 'ação' por mais grotesca que ela seja e figuração do mundo (LEHMANN, 2007, p.87).

A essa questão, segue-se o estudo para a transição e separação dos momentos e produções da contemporaneidade.

2. O TEXTO NA CONTEMPORANEIDADE

2.1 A CONTEMPORANEIDADE

Antes de abordarmos as principais correntes teóricas que estudam a dramaturgia atual, se faz necessário compreender o que se entende por contemporâneo e porque afirmamos que a obra de Valère Novarina aponta algumas perspectivas do que se pode perceber como personagem na atualidade. Para isso utilizaremos o texto *O que é o contemporâneo?* do filósofo italiano Giorgio Agamben publicado em 2009.

Utilizando-se de reflexões de filósofos como Friedrich Nietzsche, Roland Barthes, Michael Foucault e Walter Benjamin para embasar algumas questões no entendimento do contemporâneo, Agamben inicia com o questionamento: “O que significa ser contemporâneo?” (AGAMBEN, 2009, p. 57). A partir desta primeira pergunta, a sua reflexão se desenvolve como um descolamento de seu próprio tempo, sua própria época, pois compreende que aquele que se adere à contemporaneidade de maneira perfeita não a pode perceber, por conta de sua proximidade constante:

É verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este [tempo], nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo (AGAMBEN, 2009, p. 58).

Propondo esse espaço de flutuação entre os tempos, Agamben nega a nostalgia ou a atemporalidade e nos propõe um olhar específico e singular sobre o nosso próprio tempo. O poeta, num movimento de aproximação e afastamento, povoa o contemporâneo numa percepção fora da correspondência histórica ou da anacronia, pois ao seu próprio tempo se conecta e se dissocia, vivenciando-o de várias perspectivas, em vários ângulos ou distâncias.

E ainda adiciona: o que se deve ver/vivenciar no contemporâneo é o escuro e não a luz. A partir da teoria das *off-cells* desenvolvido pela neurofisiologia, Agamben cita o trabalho que a retina faz quando vivenciamos a escuridão: “O escuro não é, portanto, um conceito privativo, a simples ausência da luz, algo como uma não-visão, mas o resultado da atividade das *off-cells*, um produto da nossa retina” (AGAMBEN, 2009, p. 63). Portanto, vivenciar a escuridão da contemporaneidade se faz num trabalho ativo, longe da ideia de passividade e inércia da acepção comum de escuridão como somente a ausência de luz. É esse o trabalho do artista ou poeta contemporâneo, distanciar-se das luzes da nossa época para aprofundar-se na escuridão da contemporaneidade.

Seguindo com esse entendimento, o filósofo discorre sobre o fato de não enxergarmos as luzes de algumas estrelas do universo, dada a sua distância. Ele reflete sobre as luzes que, na escuridão da contemporaneidade, a nós se dirigem, mas que não podemos captar.

Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo. Por isso os contemporâneos são raros. E por isso ser contemporâneo, é antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida a nós, distancia-se infinitamente de nós. Ou ainda: ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar (AGAMBEN, 2009, p. 65).

Essa luz que busca nos alcançar é justamente a nossa época que, singularmente, tenta se comunicar conosco. Mergulhar nesse escuro e se arriscar em busca da sua luz é o papel do poeta, do artista contemporâneo.

E, finalizando, Agamben complementa com uma informação que dá sustentação às suas considerações. Ele enfatiza a necessidade de compreensão, não só do que é racional, mas também a incorporação da vivência de acepções de outras épocas contemporâneas:

O contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de citá-la segundo uma

necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse facho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora (AGAMBEN, 2009, p. 72).

E é a partir desta vivência no escuro somado ao desconhecido de outros tempos, que emergem os personagens da contemporaneidade. Isso se justifica, em alguma medida, naquilo que denominamos de incompletude, de sombra, de espessura fantasmagórica advinda de um discurso desarticulado, tão distante da nossa vivência cotidiana.

2.2 A ESCRITA TEATRAL NA CONTEMPORANEIDADE.

Como dissemos anteriormente, os preceitos do drama burguês até hoje são encontrados na nossa cultura e prática teatral, principalmente no campo do entretenimento de massa. E é justamente por isso que ainda encontramos na dramaturgia contemporânea alguns elementos que respondem a esse domínio da forma dramática. Porém, às problemáticas instauradas pela soberania do drama burguês se somaram outras, talvez mais importantes e mais pulsantes na nossa atualidade. Os preceitos burgueses – o diálogo, o personagem, as relações particulares, a estrutura enrijecida da fábula, a intersubjetividade e outros – de certa maneira foram superados, se não completamente, mas sim em grande escala, pelas inovações do drama épico e do teatro do pós-guerra. Porém, apesar deste desenvolvimento produzido por estes novos gêneros, deve-se enfatizar a visão do teórico alemão Hans-Thies Lehmann, que afirma a impossibilidade de continuidade de uma reflexão, na contemporaneidade, a partir desses gêneros, pois eles têm a sua base na construção de um mundo ficcional baseado na representação, mesmo que distorcida.

O teatro do absurdo, assim como o de Brecht, pertence à tradição dramática; alguns de seus textos ultrapassam as fronteiras da lógica dramática e narrativa, mas o passo para o teatro pós-dramático só é dado quando os recursos teatrais se encontram para além da linguagem com o mesmo peso do texto e podendo ser

sistematicamente pensados também sem ele (LEHMANN, 2007, p. 88).

Neste trecho, Lehmann faz referência ao teatro pós-dramático mas podemos tranquilamente colocar esta situação de simbiose e troca entre o texto e as questões da cena de maneira mais abrangente, abarcando outras teorias da contemporaneidade.

Outro fato importante e que também influencia a configuração da escrita contemporânea é o surgimento do cinema. Podemos fazer um paralelo com o advento da fotografia que impulsionou uma reformulação das questões da pintura e a libertou para caminhos fora da figuração. Já que a fotografia cumpria o papel de fidelidade ao real de maneira mais eficaz, a pintura se mostrou livre para percorrer caminhos da abstração e outras experiências vanguardistas. O surgimento do cinema fez o teatro repensar seu papel de “representação animada de pessoas em ação” (LEHMANN, 2007, p.82) que se tornara muito melhor executada pelo audiovisual. Ressaltou-se então, o fator do processo vivo no teatro, e com esse movimento reflexivo alargaram-se as possibilidades de experimentação na cena.

Portanto, como é de se esperar, a crise do drama e a invenção do cinema, proporcionaram uma crise na própria linguagem teatral. Esse período de crise é de difícil delimitação devido à sua proximidade e recorrência na contemporaneidade, estando ele ainda latente e em desenvolvimento nas obras atuais. Mas o que se pode perceber é que, dada a supervalorização de seu processo vivo, os agentes da cena começaram por estimular as produções que se focavam nessa condição, ressaltando o cenocentrismo como foco da produção teatral de uma certa faixa de artistas.

Mas os dramaturgos não pararam de produzir e de dialogar com essas novas questões que, pondo em cheque essa concepção fabular ainda existente nas vanguardas, os instigaram a produzir a partir de uma visão distinta da relação entre literatura e teatro. Longe de ser um movimento reacionário, as produções textuais encontraram no seu cerne uma maneira diferente de serem encenadas e de, antes de tudo, tornarem-se provocadoras/questionadoras dos parâmetros formais e ideológicos da arte na contemporaneidade.

Portanto, há que se ressaltar que as questões da dramaturgia contemporânea não são mais somente a recusa e o combate dos preceitos do

drama burguês. A literatura dramática está se debruçando sobre a possibilidade e as maneiras de relacionamento entre a palavra e a cena, num questionamento permanente sobre como o status da palavra pode ser impulso e ao mesmo tempo impulsionado pelas criações teatrais.

Algumas teorias vêm tateando o que pretende essa nova escrita teatral. Todas essas tentativas estão vinculadas com as questões que se relacionam com o universo multidisciplinar do teatro contemporâneo. Nesta parte apresentaremos: o texto pós-dramático, o texto performativo, o drama rapsodo e o texto como máquina preguiçosa.

2.3 O TEXTO PÓS-DRAMÁTICO

Para introduzir algumas questões acerca do texto pós-dramático, desenvolvido principalmente por Hans-Thies Lehmann, serão utilizados seus artigos *Do Logos à Paisagem: Texto na Dramaturgia Contemporânea* (LEHMANN, 1997) e *Just a Word on a Page and there is drama – Apontamentos sobre o texto no teatro pós-dramático* (LEHMANN, 2009) e o capítulo 5 do livro *Teatro Pós-Dramático* (LEHMANN, 2007) intitulado *Texto*. A partir daí iremos apontar algumas questões importantes para o entendimento do texto teatral na contemporaneidade.

O teórico, nos três escritos, enfatiza a relação entre o texto e a cena que, desde o início do século XX, vêm se modificando de maneira instigante. Ele defende a ideia de texto da encenação, de *performance text*, de experiências de escrita e leitura como uma ação performativa e outras condições que neste estudo serão tangenciais. Portanto, nos ateremos às questões compartilhadas sobre a escritura pós-dramática num sentido mais restrito.

No início do artigo *Do Logos à Paisagem: Texto na Dramaturgia Contemporânea* o teórico alemão indica que a produção atual de alguma maneira rompe com a visão logocêntrica que era fortemente defendida desde a antiguidade até o século XIX. Ainda frisa que o logocentrismo não está embasado no uso da palavra e sim numa visão estrutural, ordinária e racional.

O que se tenta repudiar neste teatro atual, segundo Lehmann, é a ordem, a causalidade, a hierarquia, o telos e a arquitetura.

Neste estudo Lehmann nos sinaliza um terreno instável pelo qual a escrita teatral vem caminhando ao afirmar que “o teatro está e estava procurando discursos liberados tanto quanto possível das restrições de objetivo (telos), hierarquia e lógica causal”⁷ (LEHMANN, 1997, p. 56, tradução nossa) e opera na dramaturgia um espaço fora do racional, o *chora*⁸. Sua definição se dá na constituição de um “espaço que deveria tornar possível pensar intuitivamente um paradoxo insolúvel do ponto de vista lógico” (LEHMANN, 2007, p. 246). Para Lehmann, o *chora* incorporado ao teatro referencia um espaço que “implica um status de linguagem definido por uma multiplicidade de vozes, ‘um polílogo’, uma desconstrução do sentido fixo, uma desobediência às leis da unidade e do sentido centrado” (LEHMANN, 1997, p. 57) que se torna inapreensível do ponto de vista lógico. Esse *chora*, não concebível materialmente, evoca na dramaturgia conceitos como “a dimensão do som não manipulado, o silêncio, o acaso” (LEHMANN, 1997, p. 57) o que se contrapõe diretamente às questões do drama burguês.

O pesquisador alemão exalta ainda, agora em seu livro *Teatro Pós-Dramático*, a utilização da palavra como fala, som, amplitude e volume, desconsiderando totalmente sua grafia e construções da ordem da escrita. Ele referencia o valor do texto na contemporaneidade apenas através da fragmentação, da sua utilização como som e por fim de sua função de interrupção ou perturbação de “imagens-cênicas auto-suficientes” (LEHMANN, 2007, p. 248), supervalorizando cada vez mais a cena em detrimento do texto.

O teórico ressalta, ainda, o conceito de paisagem textual, fazendo referência direta à dramaturga Gertrude Stein e sua *Peça Paisagem*. Lehmann utiliza-se desta noção para ressaltar a necessidade da escrita considerar o forte apelo da dimensão visual nas produções teatrais, explicado pela sua aproximação com as artes visuais e com a performance.

Lehmann se detém à ideia de dramaturgia visual para compor o todo do espetáculo junto aos seus elementos, inclusive o texto. Ele afirma:

⁷ Tradução nossa do original em inglês.

⁸ *Chora* é um termo criado por Julia Kristeva, fazendo referência a Platão em seu diálogo *Timeu*.

A dramaturgia visual não deve ser entendida como uma prática livre do texto e apenas visualmente dominada, mas significa uma *opsis*, que é independente de hierarquias, conectado ao texto como sendo ele mesmo uma qualidade espacial e arquitetônica, que prefiro em outros contextos qualificar como pós-dramático (LEHMANN, 1997, p. 59).

Portanto, Lehmann se apóia na necessidade de se considerar o texto dentro da concepção da cena. Ele sustenta a ideia de que o texto teatral é um elemento da encenação. Todas as suas concepções sobre a dramaturgia revelam essa visão de permanente relação com a cena, dada a sua crença no cenocentrismo.

Logo, o teatro pós-dramático como “uma tentativa de conceitualizar a arte no sentido de propor não uma representação, mas uma experiência do real (tempo, espaço, corpo) que visa ser imediata” (LEHMANN, 2007, p. 223) não cabe a utilização do léxico personagem. Para ele se trata da construção de um “corpo falante” (LEHMANN, 2007, p. 258) numa concepção que aborda a constituição de uma presença cênica, longe das arquiteturas psicológicas dos personagens dramáticos.

A construção desse ser cênico passa pela desumanização do corpo e da voz do ator, numa tentativa conceitual de morte do corpo cotidiano: “O corpo do teatro é sempre da morte. O palco é um outro mundo, com um – ou nenhum – tempo próprio e permanece ligado a ele um fator de medo inconsciente de dirigir um olhar proibido e voyeurístico ao reino dos mortos” (LEHMANN, 2007, p. 331). Com isso, o teatro pós-dramático trata de evidenciar a construção do corpo falante fora da concepção dramática. Ele agora é concebido mais como som e imagens corpóreas num jogo cênico no qual os outros elementos não se colocam como subordinados a este novo ser. Numa citação direta à Artaud, ele define:

Mediante a distorção com timbres e frequências mais altos, depois novamente em alturas “humanas”, mediante a diversificação das vozes corporais individuais e sua combinação com ruídos e outras vozes, alcançar uma pluralidade sem um centro fixável, um destronamento do eu – sujeito objeto, como vítima sacrificial do impulso que o atravessa, não em sua identidade mais pessoal (LEHMANN, 2007, p. 258 e 259).

É no intuito de ressaltar a questão do corpo do ator enquanto presença – ponto extremamente importante na escrita de Novarina – que Lehmann se utiliza do pensamento do autor suíço no capítulo *O Corpo Teatral*:

O ator precisa se colocar. Valère Novarina afirma: “O ator não é um intérprete, porque o corpo não é um instrumento”. Ele refuta a ideia de “composição” de um personagem dramático pelo ator e sustenta, em contrário, que “é a decomposição do homem que se dá sobre o palco”. Em razão desse descolamento, põe-se uma nova tarefa para as pessoas de teatro formadas segundo o modelo europeu: elas precisam reaprender a lidar com o corpo a partir das experiências de outras culturas teatrais (LEHMANN, 2007, p. 336).

Para concluir uma reflexão acerca das proposições de Lehmann, se faz necessário levantar uma considerável ocorrência. No capítulo 5 do livro *Teatro Pós-Dramático*, intitulado *Texto*, o autor se preocupa em discutir a utilização do texto dramático pela cena, citando encenadores e montagens que trabalham com o texto, porém dando ênfase à cena construída a partir dele e não ao que a dramaturgia propôs para a cena. Palavras como fala, sonoridade, ressonâncias, música, voz e semiótica auditiva são constantemente encontradas no seu estudo, e proposições da palavra escrita, das ferramentas literárias, mesmo concordando que estas não podem se desligar de noções do teatro contemporânea, não são consideradas.

Ainda no seu livro *Teatro Pós-Dramático* Lehmann cita Bernard Dort, concordando que “a união de texto e cena nunca se realiza plenamente, havendo sempre uma relação de subordinação e de compromisso” (DORT *apud* LEHMANN, 2007, p. 245). A mesma questão é reforçada por ele no artigo: “E podemos também lembrar o grande crítico francês Bernard Dort, que insistia que a santa união do texto e do palco nunca acontece realmente, e que uma certa relação de supressão e meio-termo prova-se inevitável” (LEHMANN, 1997, p. 59). As duas citações revelam o olhar tendencioso do crítico, ao dar a entender que uma visão mais apurada acerca do texto teatral como palavra escrita, separada de sua encenação, de uma cena que a complete, se refere a uma posição mais convencional e textocêntrica acerca da escrita teatral. Além disso, a discussão sobre qual linguagem se sobrepõe à outra, como um cálculo de forças, parece um tanto ultrapassada se considerarmos que a escrita contemporânea se apresenta menos impositiva e mais propositiva.

No artigo *O Pós-Dramático na Dramaturgia* a pesquisadora brasileira Rosângela Patriota corrobora esta visão:

Quando se fala de teatro contemporâneo ou pós-dramático considera-se somente a discussão sobre os elementos mais cênicos e, num movimento de revolta e afirmação, deixa-se de lado a discussão sobre o texto que é criado a partir dessas outras e atuais consciência da linguagem teatral (PATRIOTA, 2008, p. 44 e 45).

Portanto, podemos perceber que a conceituação apresentada por Hans-Thies Lehmann muito revela sobre a prática teatral contemporânea que se propõe a trabalhar com um texto teatral e pouco nos fala sobre o texto teatral em si, como um material passível de análises e considerações que reflete e questiona a produção teatral contemporânea, através da materialidade de sua linguagem, a palavra escrita.

2.4 A DRAMATURGIA PERFORMATIVA

Assim como o conceito de teatro pós-dramático, o termo dramaturgia performativa⁹ parece explorar uma recusa radical em relação à herança do drama burguês. Além disso, o termo teatro performativo sugere a substituição do termo pós-dramático para designar algumas das produções atuais mais arrojadas. A crítica teatral e os estudos recentes alegam que nas experiências teatrais contemporâneas podemos perceber uma maior apropriação de elementos da arte da performance do que de outras linguagens. Mais que isso, Josette Feral, pesquisadora canadense, considera que o cerne da produção teatral contemporânea está fundamentado em questões próprias da performance. Essas características Féral aponta logo de início em seu estudo *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*, elencando as principais confluências. São elas:

⁹ A dramaturgia performativa foi discutida no Brasil principalmente pelo teórico Stephan Baumgartel, a partir dos estudos de Josette Féral e Richard Schechner sobre o teatro performativo e a performance.

Transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo à receptividade do espectador de natureza essencialmente espetacular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia e etc. (FERAL, 2008, p. 198).

Esses pontos apresentados por Féral delineiam uma visão estruturante do teatro contemporâneo. O conceito de dramaturgia performativa opera, segundo ela, a partir desses parâmetros, e constrói um pensamento bem particular sobre o entendimento de texto teatral na contemporaneidade.

A primeira característica que devemos perceber como fundante de um pensamento performático na dramaturgia contemporânea é a retirada do referente externo e da racionalidade como a vivenciamos no nosso dia-a-dia. Na composição da obra trabalha-se no terreno das dúvidas e das incertezas na qual o espectador constrói sua própria experiência desligada de uma noção realista do mundo.

No artigo *O Sujeito da Língua Sujeito à Língua: Reflexões sobre a Dramaturgia Performativa Contemporânea* o pesquisador Stephan Baumgartel inicia sua reflexão diferenciando o uso do signo e do significado na dramaturgia performativa. Para ele, o performativo é o movimento de materializar o signo, afastando-o do seu significado cotidiano. Neste sentido, o autor afirma que “os signos se apresentam, se instalam na cena, principalmente como realidade sensorial” (BAUMGARTEL, 2010, p. 111) distanciando-se da sua dimensão referencial, e tornando nebulosa a sua função mimética. Essa modificação no uso dos signos retira o espectador da sua zona de conforto e reivindica: “Lide comigo!” (BAUMGARTEL, 2010, p. 112). A remoção do significado desbanca a narrativa fabular e propõe um olhar sobre a estrutura cênica que se constrói, o que além de dar uma abertura maior às leituras da obra também faz florescer uma posição crítica do espectador, não só racionalmente, mas principalmente intuitiva e subjetivamente.

O fato de o teatro contemporâneo estar focado mais na “construção de arranjos cênicos em vez de narrativas” (BAUMGARTEL, 2010, p. 112) corrobora para que a escrita teatral também vá pelo mesmo sentido. O lugar fabular da escrita é substituído por um engenho linguístico, pelo uso

diferenciado da língua, criando um outro universo a partir das palavras, substituindo o entendimento racional por outras formas de percepção:

Nesta escrita performativa, o foco na língua enquanto habitat e ferramenta do discurso, enquanto fenômeno processual e meio de interpelação, faz com que a estrutura do texto teatral tome a língua como seu próprio material. Esta linguagem textual não descreve mais predominantemente personagens, mas o funcionamento produtivo da língua, ou seja, a relação dinâmica entre língua e consciência humana, entre discurso e percepção (BAUMGARTEL, 2010, p. 114).

O que Baumgartel explicita é que através do arranjo cênico se constrói uma maneira distinta de relacionamento entre texto e público, em detrimento da soberania da fábula. Para ele, assim como o arranjo cênico, a língua também tem a mesma capacidade de subtrair a prioridade do enredo no teatro. Esse procedimento re-significa o termo dramaturgia, a noção de acontecimento no teatro, o que se chama de performativo.

Essa característica da dramaturgia performativa de se relacionar com a língua independente de um mote realista, criando através dela outras maneiras de ocupar o espaço e o tempo, acessando outros modos de percepção e de vivência dos acontecimentos, está relacionada à como encaramos e entendemos o falar no teatro. Tradicionalmente, na concepção dramática, falar é agir, no sentido de que esta fala produz uma ação que faz a narrativa caminhar e o diálogo se efetiva como utilizamos cotidianamente – acessa-se uma fala pragmática. Já no sentido performático, conforme Baumgartel, “um agir que é falar implica fazer através dos meios linguísticos com que a língua se revele nas suas dimensões criativas e interpelantes sobre seus usuários” (BAUMGARTEL, 2010, p. 124). Portanto falar é agir no sentido de que esta fala produz uma língua dinâmica, que nos desloca do universo conhecido e cotidiano da realidade.

Ao citar a obra de Novarina como um dos expoentes da dramaturgia performativa, Baumgartel cita trechos da peça *Animal do Tempo* e dá ênfase tanto ao aspecto tensional da língua no corpo do ator, quanto à relação distinta com espectador que o texto evoca:

É nessas modificações linguísticas que o leitor/espectador entra como em um espaço que permite uma troca linguística ativa com o mundo. O significado do texto, ou melhor, sua importância reside no

prazer que esta atitude transformadora permite (BAUMGARTEL, 2010, p. 116).

Todos os apontamentos elencados no estudo do pesquisador alemão também podem ser aplicados ao texto *Vocês que habitam o tempo*, já que algumas estratégias de construção podem ser observadas em várias de suas obras. Analisando o texto *Animal do tempo*, Baumgartel indica o trânsito entre as diversas esferas do texto: “Neste percurso, o texto altera a nossa atenção, do ator ao personagem passando pela presença dos espectadores, sem anunciar neste movimento uma temática clara” (BAUMGARTEL, 2010, p. 115). Neste trecho podemos enfatizar a proposição de passagem que Novarina constrói para seus personagens, destacando tanto o aspecto ficcional quanto o metateatral e ressaltando a ênfase na presença cênica, tão característica da performatividade.

E seguindo esta lógica propomos um olhar específico sobre o sujeito ficcional para o teatro performativo. Josette Feral ressalta a posição de performer destes corpos em cena:

Vale ainda dizer que nas outras formas teatrais (particularmente as dramáticas), o teatro performativo toca na subjetividade do performer. Para além dos personagens evocados, ele impõe o diálogo dos corpos, dos gestos e toca na densidade da matéria, sejam as do performer em cena ou das máquinas performativas: vídeos, instalações, cinema, arte visual, simulação (FERAL, 2008, p. 208).

Já Baumgartel descreve o personagem do texto performativo relacionando-o com a concepção de que falar é agir, na qual a própria palavra age e toma o lugar desse ser atuante, o personagem ou o performer:

O texto performativo, portanto, instala um campo de forças conflitivas. Este campo é construído não entre personagens através de uma narrativa agonal e dialogada, mas no interior da língua a através da dominância de qualidades materiais e sensoriais do signifiante sobre o significado (BAUMGARTEL, 2010, p. 125).

Porém, quando recorremos à noção de performatividade como atinente às produções atuais que se desligam da questão textocêntrica clássica, de certa maneira nos opomos à existência anterior da performatividade na língua. Entretanto, por hipótese, se desconsiderarmos o teor fabular das peças de

Eurípides, Shakespeare, Ibsen, Tchekhov entre outros, com certeza iríamos encontrar uma língua residual. Portanto, pode-se compreender que a língua possui um caráter performativo essencial a ela própria. Podemos encontrar alguns exemplos em certos dramaturgos do teatro do pós-guerra que já exploraram a língua, tensionando-a em relação ao seu uso cotidiano. A performatividade neste sentido aponta para um objetivo essencial do escritor, que é construir uma linguagem única e necessária para aquele universo ficcional também único, fora ou dentro da fábula.

Compreendemos que estas questões ainda são exploradas na escrita contemporânea e que os autores atuais produzem em suas obras experiências singulares no campo da exploração da língua. Porém as experimentações encontradas nas obras textuais da atualidade não se limitam a esse tensionamento da língua. Outras propriedades inovadoras são encontradas na dramaturgia contemporânea.

2.5 O DRAMA RAPSODO

Já as obras teóricas do francês Jean Pierre Sarrazac vão de encontro às questões acerca do texto no teatro contemporâneo. Para introduzir suas análises nos detivemos aos livros *O Futuro do Drama*, sua tese de doutoramento escrita em 1980, o *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo* organizado pelo professor a partir do Grupo de Pesquisa sobre o Drama que coordena na Universidade de Paris III e ainda o artigo *O Léxico e a dialética*¹⁰ escrito pela pesquisadora Ana Portich da Universidade Estadual Paulista.

Ao contrário das teorias mais vigentes no estudo do teatro contemporâneo – o teatro pós-dramático na Europa e o teatro performativo na América do Norte – o estudo de Sarrazac propõe a continuidade do uso do termo drama para designar as produções dramatúrgicas da atualidade. Ele acredita que o movimento é de transformação e nunca de superação. A sua concepção sobre a escrita na atualidade passa pela oposição à dialética,

¹⁰ Artigo escrito a pedido e publicado pela Cosac Naify, editora que publicou o livro *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*.

considerando mais frutífero e estimulante uma ideia de mudança, pois “se o drama pode hoje parecer ultrapassado, é enquanto forma dura, forma primária, não admitindo a intrusão de motivos épicos ou líricos que lhe retirariam, precisamente, o caráter primário” (SARRAZAC, 2002, p. 231).

A partir disso é importante elucidar o caminho que ele traça para construir a sua teoria. Na apresentação do *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo* ele elabora seu pensamento a partir de um entendimento do transbordamento dos gêneros e não simplesmente de uma epicização do drama, como propõe Peter Szondi.

As questões de Sarrazac passam pela concepção de autor rapsodo, que apesar de nascer de preceitos épicos, nele não encaixa perfeitamente, e, portanto, se opõe parcialmente a ele. A epicização do drama abriu caminho para uma mudança radical nos elementos chave do drama absoluto. Com isso, a epicização acabou por instalar uma forma quase tão rígida quanto à do drama burguês, numa trajetória dialética de contraposições de forças, beirando ao que Sarrazac chama de “Dialética Apologética do Novo” (SARRAZAC, 2002, p. 224).

Portanto, a questão central a ser combatida por Sarrazac não é o estado de crise e colapso que se instaurou desde o final do século XIX, desestabilizando a soberania do drama e colocando em dúvida as questões que regem o próprio teatro. A questão central a que se opõe o teórico francês é justamente a substituição de uma teoria dominante por outra de igual força, mas de procedimentos completamente opostos. Sarrazac enfatiza o momento produtivo, no sentido de proporcionar a reflexão e a mobilização para a transformação. Refutando a instauração de escolas hegemônicas e opostas no decurso da história, o teórico propõe a substituição da

Ideia de um processo dialético com início e, sobretudo, “fim”, pela ideia de uma crise sem fim, nos dois sentidos do vocábulo. De uma crise permanente, de uma crise sem solução, sem horizonte preestabelecido. De uma crise inteiramente em imprevisíveis linhas de fuga (SARRAZAC, 2012, p. 32).

Para o teórico francês, não se trata de uma oposição ferrenha às questões soberanas do drama, e sim, uma “(re) abordagem” (SARRAZAC, 2002, p. 229) a partir da explosão dos gêneros. Este movimento ele chama de

“transbordamentos incessantes” (SARRAZAC, 2002, p. 231) das características congeladas do épico e do lírico, recondicionando o status de dramático e conseqüentemente dos outros gêneros. Essa transformação que ocorre na estrutura das peças da atualidade revela as diversas possibilidades de apreensão do mundo, que, conforme Sarrazac:

Abre caminho para todas as peças que serão, ao mesmo tempo, um jogo – épico – sobre os homens, um jogo – dramático – dos homens entre si e um jogo – lírico – em que cada homem, cada sujeito exala sua própria subjetividade (SARRAZAC, 2012, p. 28).

A ideia de um drama rapsodo vem da origem do termo em grego, remetendo ao poeta itinerante. Rapsodo significa algo que é formado de retalhos, fragmentos. O seu sentido etimológico literal deriva do termo costurar (SARRAZAC, 2012, p. 152). Somando à ideia de comunhão dos três gêneros o estudo de Sarrazac propõe uma teoria aberta em si própria, com conceitos que tentam dar conta de uma infinidade de combinações dramatúrgicas, que refletem a multiplicidade e diversidade de estéticas na atualidade.

O teórico elenca as principais características do drama rapsodo no posfácio de seu livro *O Futuro do Drama*, no qual ele desenvolve de maneira mais ampla pontos norteadores do autor rapsodo:

Recusa do “belo animal” aristotélico e escolha da irregularidade, caleidoscópio dos modos dramático, épico e lírico; reviravolta constante do alto e do baixo, do trágico e do cômico; junção das formas teatrais e extrateatrais, formando o mosaico de uma escrita resultante de uma montagem dinâmica; passagem de uma voz narradora e interrogante, que não poderíamos reduzir ao “sujeito épico” szondiano, desdobramento (nomeadamente em Strindberg) de uma subjetividade alternadamente dramática e épica (ou visionária) (SARRAZAC, 2002, p.229).

Ou seja, a multiplicidade que decorre das produções da atualidade propõe, segundo Sarrazac, revelar a tentativa de fugir à ordenação e à união dos elementos do drama. Esse fator culmina numa dramaturgia de fragmentos, que se estrutura na própria impossibilidade de organicidade e na sua condição própria de multi, de afirmação e oposição em si própria, confirmando que “a escrita rapsódica não apenas conduz a uma crise salutar do drama, como cria

esse espaço privilegiado de confronto e tensionamento onde lutam e se superpõem as formas” (SARRAZAC, 2012, p. 154).

Referindo-se à obra de Valère Novarina, Sarrazac discute no tópico *A luta das línguas* de seu *O Futuro Drama* o uso da própria língua francesa sob a ótica do drama rapsodo:

Realizar a hibridação é lacerar a trama da língua vernácula, inserindo-lhe uma quantidade de elementos alogênicos: citações de línguas estrangeiras, presença do bretão ou do occitano, mas também convocação de todas as línguas especializadas – socialectos profissionais, gírias do mundo econômico e científico, que também falam do mundo (SARRAZAC, 2002, p. 167).

Formatando seu raciocínio, ele compreende o jogo linguístico na dramaturgia enquanto um mosaico, uma montagem nas quais as variações da língua de origem são postas em tensão. É sob essa ótica que ele cita a obra de Novarina e adiciona aspectos relacionados à conexão entre a linguagem e o corpo do ator, questões tão consideráveis para o dramaturgo:

Invaginada no corpo, a língua deixa de estar obrigada a mimar a natureza como quando era ainda exterior a este corpo. Emerge uma palavra desviante, monstruosa, uma palavra *contra naturam*. A escrita bocal – ou anal, de tal forma estas extremidades estão ligadas – a escrita visceral propaga a rapsódia na língua teatral (SARRAZAC, 2002, p. 172).

Já em seu *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo* Sarrazac cita Novarina em algumas ocasiões, mas sempre em verbetes que se relacionam com a linguagem e a oralidade, como a voz, o ritmo, o diálogo, o monólogo, entre outros. No verbete acerca do material, que ele define enquanto “signos utilizados pela representação em sua dimensão significantes, a saber em sua materialidade (pintura, arquitetura, musica, enunciação do texto)” (SARRAZAC, 2012, p. 103). Ele ainda elenca a própria linguagem enquanto material da dramaturgia, exemplificando e citando Novarina:

A materialidade assim inferida pela noção relacionada ao texto teatral é então a da própria linguagem, como também mostraria o teatro de Valère Novarina, esforçando-se para “desrepresentar” e construir uma espécie de “física” da linguagem a partir da “matéria verbal”: “No palco, sobre a mesa de cirurgia do palco, devemos colocar a linguagem em movimento e mostrar a fala saindo das palavras. Fazer o pensamento literalmente atravessar o ar, incandescer a linguagem.

Mostrá-la material. O ar e a linguagem: mostrar seu cruzamento combustivo. Abrir as palavras como frutas, abrir sua carne irrigada, atravessada, esvaziada, flechada por sopros” (SARRAZAC, 2012, p. 105).

No livro *O Futuro do Drama* Sarrazac elenca três possibilidades de desdobramento do personagem. Apesar da sua referência às obras anteriores à década de 80, data da escritura do livro, podemos refletir e observar ainda o mesmo desdobramento em obras da contemporaneidade. Neste livro ele aponta as possibilidades do personagem criatura, da figura, da função coral nos personagens e por fim no entendimento de personagem zé ninguém. Apresentaremos rapidamente a definição de cada uma dessas designações.

O personagem criatura se dá numa relação direta com a anatomia e também universo existencial na junção do ser humano com outros seres. Numa definição antropomorfológica, o personagem criatura se dá:

[Quando] um corpo é exibido, e uma linguagem é convocada. corpo e linguagem que não estão em sintonia, que se separam e que provocam, através de uma estranheza mútua, a mais aguda das interrogações sobre a presença do homem no seio do universo socializado (SARRAZAC, 2002, p. 103).

Já a ideia de figura se dá na impossibilidade de delineação do perfil do personagem, não somente da ordem de sua psicologia histórico e social, mas também na nebulosidade, na construção de um sujeito:

A figura previne desde o início este reconhecimento equívoco baseado num efeito de realidade. O autor rapsodo recusa a coalescência da personagem de teatro e da pessoa humana. Ele pensa, assim, evitar qualquer confusão entre a arte e a realidade. Mas a elevação simbólica da personagem caminha ao lado de uma majoração e de uma acentuação do seu corpo. E esta presença teimosa do corpo proíbe qualquer fuga para a abstração ou para o céu das alegorias. A figura não representa, portanto, nem a hipótese nem a dissolução, mas um novo estatuto da personagem dramática: personagem incompleta e discordante que se dirige ao espectador para ganhar forma. Personagem a construir (SARRAZAC, 2002, p. 107 e 108).

A concepção de personagem coral se dá na inserção de uma consciência e reflexão sobre a sua própria condição, numa apropriação direta da função do coro no teatro grego ou ainda na reflexividade do teatro épico de Brecht. Porém essa reflexão se dá num contexto ideológico, passivo, em

contradição com o personagem dramático que tem por essência a ação. O discurso desse ser individualizado reflete a condição e a voz de uma coletividade estagnada:

Essas personagens desempenham, imperturbavelmente, o papel da sua camada social e realizam, até o esgotamento dos seus recursos vegetativos, o destino monótono do Outro em si próprios [...]. Em breve, não serão mais do que vozes sem timbre, existências hipotéticas e indistintas, partículas de um magma, eco múltiplo de uma única voz matriarcal, totalizante e totalitária (SARRAZAC, 2002, p. 114).

Por fim, o entendimento de um personagem zé ninguém passa pelo desconhecimento de sua própria condição:

O indivíduo, ao viver uma situação econômica e existencial que o faz descer à categoria do sub-humano, a um estatuto de dependência total, nem por isso encontra incentivo para uma revolta: anestesiado ou vítima de convulsões, contribui para a sua própria destruição (SARRAZAC, 2002, p. 121).

Para sintetizar essas possibilidades numa visão que concentre um entendimento do personagem contemporâneo através das pesquisas e teorias de Sarrazac e seu drama rapsodo, a descrição do personagem em seu léxico nos leva a perceber um desconexo em si mesmo, numa percepção do trânsito de discursos e certezas repentinas. Isso seria um reflexo da movimentação entre os gêneros épico, lírico e dramático na qual o:

‘Quem fala aqui?’ é a pergunta que subsiste, desde que tudo se passa como se a fala, uma vez emancipada das necessidades da encarnação, e como que independente, passasse por uma voz que não obstante não é nem diretamente a do autor, nem obrigatoriamente a do narrador - o eu épico sendo o agente de um projeto assegurado -, nem completamente a do ator. Esses personagens do entre-dois talvez reiterem em pontilhados nossas identidades vacilantes e nosso engajamento, eles não desaparecem do palco como poderíamos esperar, assombram-no graças às reminiscências e desejos que se esgotam, sempre lá, não mais plenamente lá (SARRAZAC, 2012, p. 139 e 140).

Ao resumir o pensamento de Sarrazac observa-se uma problemática no cerne de sua teoria. Pelo fato de seu pensamento sobre dramaturgia apresentar uma transformação permanente de seus preceitos, dado a sua constituição de costura, fragmentação e deslocamentos, não poderia ser esta

própria concepção uma ordenação, um congelamento de suas proposições? Essa recusa à consolidação de um pensamento uno não é em si mesma um paradoxo? A recusa à dialética, no cerne do drama rapsodo, propõe um composto de movimentos e desterritorialização em um mesmo ponto, um mesmo nicho, o que pode resultar num olhar isolado de si próprio.

2.6 A MÁQUINA DUPLAMENTE PREGUIÇOSA

Outro olhar sobre a dramaturgia contemporânea é a colocação de Ryngaert no livro *Ler o teatro contemporâneo*. O autor propunha uma analogia aos conceitos que Umberto Eco defende no livro *Lector in fabula* quando o teórico italiano propõe que “o texto é uma máquina preguiçosa que exige do leitor um renhido trabalho cooperativo” (ECO, 1986, p. 11). Ryngaert adiciona: “O nosso corpus [dramaturgia contemporânea] reúne os mais preguiçosos de todos” (RYNGAERT, 1998, p. 03). Essa ideia de que a dramaturgia contemporânea é o texto mais preguiçoso de todos não se fundamenta somente no fato dos textos teatrais serem, conforme Ryngaert, “abstratos e enigmáticos” (RYNGAERT, 1998, p. 03), mas também na necessidade deste texto ser concretizado na cena, o que pressupõe um ator que realize seu porquê de existir.

Neste mesmo livro Ryngaert cita Novarina quando do desenvolvimento da fala no teatro contemporâneo francês. Como numa resposta à forte tradição literária na França, Ryngaert acredita que alguns textos, principalmente os da vanguarda dos anos 50, marcam a “insuficiência do verbo e a sua incapacidade de transmitir tudo com igual autoridade” (RYNGAERT, 1998, p. 155). Porém, com uma certa descrença, Ryngaert acredita que o desenvolvimento desses aspectos após o teatro do pós-guerra se mostram enquanto exceções à regra e não como uma tendência, como é o caso de Novarina:

É curioso constatar que, com frequência, são dramaturgos de origem estrangeira que se mostram sensíveis às possibilidades da língua francesa, como se não a considerassem um veículo transparente destinado já de início à comunicação; eles a manejam perfeitamente,

mas lhe atribuem um poder de estranheza (RYNGAERT, 1998, p. 169).

Entrando de maneira mais efetiva na obra e pensamento de Novarina, Ryngaert constrói o tópico *A língua inscrita no corpo*, ressaltando a linguagem novariana em constante construção fisiológica. Ryngaert explica que a obra de Novarina se dedica a “encontrar o corpo que escreve, a esvaziar o cérebro atravancado que o impede de escrever, a se dirigir ao ator que deve reaprender a morder o texto e a comê-lo, a evitar o ídolo da comunicação” (RYNGAERT, 1998, p. 178).

Aproximando-nos então de uma proposição do que seria um personagem teatral contemporâneo a partir dessa constituição de dramaturgia como máquina duplamente preguiçosa, recorreremos ao livro *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition* para apresentar algumas ideias do que ele considera ser a “figura”.

Iniciamos a discussão citando o pronunciamento do dramaturgo francês Bruno Tackels sobre a sua própria obra:

Eu prefiro, de minha parte, tentar criar dramaturgias fora da representação – fora da fábula, dos personagens, dos diálogos. Manter esta fronteira estreita onde o que se representa se anula em sua própria representação, por exagero de estilo, um deslocamento, uma indeterminação de signos [...] Minha ideia seria mais que, antes de tudo a renúncia à permanência de um nome, de uma identidade social, sexual, subjetiva, identificável, acentuando o jogo que o discurso propõe a ele mesmo [...] ainda que em indivíduos e seus artifícios psicológicos únicos¹¹ (TACKELS apud RYNGAERT, 2006, p. 08, tradução nossa).

A ausência de um nome, identidade social, nos distancia das proposições mais tradicionais de personagem. Constatando então, o desgaste da palavra personagem, Ryngaert nos propõe o uso do termo ‘figura’ para designar esses seres que povoam o texto teatral contemporâneo.

Ryngaert acredita que o conceito de figura revela uma percepção desligada da unicidade e linearidade do termo personagem. Segundo o pesquisador,

¹¹ Tradução nossa do original em francês.

A figura coloca a questão do personagem como forma de aparição antes de considerá-la como uma entidade substancial; faz um jogo de figuração mais que um objeto hermenêutico. A outra parte que é a técnica, no sentido muito geral de convenção ou de código de escritura (RYNGAERT, 2006, p. 11).

E nessa acepção, o que se destaca é o movimento da figura não mais em direção à fábula, mas sim às palavras que se movimentam na poética do texto, cada vez mais desvinculadas de convencionalismos e regimes teatrais e literários.

Desvendar essa figura que povoa o texto teatral é, em grande parte, movimentar um jogo permanente da linguagem, percebendo nas palavras faltantes e no sentindo obscuro, uma maneira diversa de confrontar e descobrir este sujeito ficcional. Nas palavras é que se instaura o jogo da figura, na relação entre elas e o universo do texto.

Após alguns exemplos de texto teatrais que trabalham com essa perspectiva, Ryngaert pontua questões acerca do personagem contemporâneo e suas ambiguidades com a palavra no artigo *Encarnar Fantasmas que Falam* (RYNGAERT, 2008):

Não somente a palavra não está em harmonia com a situação, como ela não está necessariamente com sua fonte emissora. Distorções são identificáveis. Um texto abundante pode provir de um emissor fantasma ou então, uma figura muito bem desenhada pode não pronunciar nada daquilo que anunciava a silhueta (RYNGAERT, 2008, p. 117).

Mas as possibilidades de jogo entre emissor e palavra são infindáveis, e se modificam a cada proposição textual, de acordo com o mergulho do dramaturgo no desconhecido.

A transformação do estatuto do texto teatral e principalmente do personagem teatral pede o movimento de igual força na relação deste com o seu objeto de desejo: o ator. O texto teatral visa à cena, logo, a figura, visa o ator.

Pensando sobre as modificações na relação entre texto de cena (passando de uma relação mais indicadora para o jogo e a troca entre as linguagens) o ator vê-se confrontado, ou melhor, provocado por esse novo ser

que povoa o papel. O texto teatral contemporâneo apresenta um novo tipo de personagem “uma figura, uma voz, uma sombra apenas dotada de um perfil” (RYNGAERT, 2008, p. 111).

Podemos perceber em várias ocasiões que o primeiro movimento do ator ansioso é a tentativa de preenchimento das lacunas do personagem, de forma a transformá-lo novamente num ser completo, psicologicamente unificado, ainda em busca de um sentido direcionador. É Ryngaert quem confirma: “Em alguns espetáculos, a cena constrói personagens para textos reticentes, em uma ação impositiva que testemunha o quanto a representação não sabe renunciar à presença majestosa dessas figuras” (RYNGAERT, 2008, p. 111). É claro, somente a presença do ator, a representação física, carnal, do sujeito cotidiano já nos remonta à imagem do homem real, como conhecemos.

O que o ator deve produzir, através das proposições ofertadas pela dramaturgia, é um entendimento arriscado da figura contemporânea, através de “efeitos combinados com a palavra, superabundante ou, ao contrário, fortemente lacunar [...] o que modifica seu status cênico convidando-o a reinventar os estilos de representação existentes” (RYNGAERT, 2008, p. 112).

E a partir deste desligamento da necessidade de sentido e de segurança no mergulho teatral é que o ator se entrega ao jogo das palavras e da linguagem ofertada pelo dramaturgo. É dessa maneira que se perceberá a formação de um novo sujeito, de uma nova acepção de identidade – esta, refratária - que convida o espectador a também perceber suas próprias concepções de maneira diferente, arriscando-se também no mergulho no desconhecido.

2.7 CRUZAMENTOS

Acreditamos que as estratégias de construção dos sujeitos presentes no texto *Vocês que habitam o tempo* apresentam uma instância enunciativa que se relaciona com a tradição teatral, num jogo de assimilação e repulsão de procedimentos dramatúrgicos. A obra de Novarina está totalmente em diálogo

com esse percurso, embasando o pensamento acerca dos personagens que encontramos em *Vocês que habitam o tempo*.

O filósofo italiano Giorgio Agamben afirma que a qualidade de contemporâneo também se dá no constante confronto com o arcaico. Segundo ele:

A origem não está situada apenas num passado cronológico: ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto (AGAMBEN, 2009, p. 69).

Ou ainda:

[Ser contemporâneo] é também aquele que, dividido e interpolando o tempo, está a altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de 'citá-la' segundo uma necessidade que não provem de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder (AGAMBEN, 2009, p. 72).

Esses cruzamentos se dão principalmente na ordem da linguagem impressa no texto, e se aparentemente eles não delineiam diretamente um entendimento sobre o personagem em Novarina, o esclarecimento acerca da proposição das palavras enquanto antropogenia, enquanto geradora de sujeito justificam e elucidam as inscrições acerca da linguagem em Novarina. O personagem que emerge da obra *Vocês que habitam o tempo* é antes de tudo, gerado a partir das confluências linguísticas presentes na obra: “Nada está presente antes que eu entre aqui para falar” (NOVARINA, 2009-2, p. 191).

A verossimilhança, por exemplo, inicia uma questão que me parece estar no cerne do impulso da obra de Novarina. Indicada por Aristóteles, deturpada pelos classicistas e retomada por Diderot, relembramos que a maneira como a obra de arte se relaciona com questões da nossa realidade empírica são encontradas no percurso da história do teatro em aproximações e afastamentos, como enfatiza Robert Abirached. Aristóteles nos indica que a verossimilhança deve levar em conta, antes de tudo, a coerência interna da obra, do arranjo dos fatos dentro da lógica construída naquele universo ficcional, mas sempre levantando, retratando questões do cidadão grego.

Em oposição, mas também em complemento, *Vocês que habitam o tempo* se refere principalmente na construção de uma outra mimesis, distante da realidade empírica, sem nenhum compromisso na retratação de uma época. Pelo contrário, constrói-se uma lógica diferente na relação entre as vozes, os personagens, revelando um outro universo distinto do humano. “Onde haveria terra desconhecida fora de nós senão nesse instante presente? Onde haveria terra desconhecida sobre a terra depois de tudo, depois de nós, se não for em nós?” (NOVARINA, 2009-2, p. 204). Refutam-se as questões da nossa cultura e isso se dá através da linguagem. É a tentativa dessa mudança, dessa transição de um universo reconhecível para outro singular e inventivo. Novarina utiliza-se da palavra, da abordagem fora da comunicação para arquitetar essa outra experiência. E essa relação com a palavra, com a forma descolada de um conteúdo, de certa maneira, se relaciona com o fato de Aristóteles sobrepor a obra de arte à realidade, mesmo que, para o estagirita, esse fator ainda seja em valorização da intriga. O mérito da obra em detrimento da realidade em Aristóteles se mostra como um embrião do que acreditamos hoje ser a construção de universos singulares e não reconhecíveis, através da linguagem, distantes das concepções da cultura.

Quando Diderot, citando Aristóteles, nos fala sobre a liberação do gênio do escritor em detrimento do modelo e da imposição de formato requerido pelos classicistas, se refere também a essa questão da verossimilhança, enfatizando que a obra deve prevalecer à realidade ou aos formatos enrijecidos, por mais que Diderot privilegie a retratação da condição da burguesia. Porém, acredito ser numa invocação desse gênio do poeta, o qual incita Diderot, que, agora numa visão atualizada, Novarina se posiciona na construção de *Vocês que habitam o tempo*, invocando a sua particularidade, seus sintomas e formatos igualmente únicos. Recorrendo ao seu gênio criativo, Novarina se opõe ao próprio formato convencional do drama burguês e também aos que se seguem, como o formato épico, nos apresentando um conjunto de obra de valor particular e inventivo.

Outras proposições que encontram eco na obra de Novarina são as indicações propostas por Hegel. Uma delas vem da constatação feita pelo filósofo, de que os gêneros literários são dotados de uma referência emitida pela voz falada, dada a sua origem nos rapsodos, os recitadores. Porém Hegel

afirma ser no gênero dramático que essa questão é enfatizada, pelo fato de que essa fala é presentificada pela boca dos próprios personagens através dos atores. No percurso dos três gêneros literários que se modificaram ao longo dos séculos e que, principalmente, estreitaram cada vez mais suas inter-relações, podemos intuir que a apropriação dessa forte referência que é a voz falada se torna mais presente no percurso do gênero dramático, principalmente por estar atrelado ao seu discurso a existência de um personagem que recite, pronuncie, essas palavras por si próprio no momento da apresentação. O entendimento, a percepção da obra de Novarina não pode ser referida sem ter como foco central a questão da oralidade, não como a inscrição de um ‘bem falar’ ou de uma ‘retórica’, mas principalmente em favor de uma sonoridade que advém das próprias palavras e que nos propõem a percepção e a ativação de outros sentidos.

Como veremos mais adiante, em *Vocês que habitam o tempo* Novarina se refere à fala e nunca à palavra escrita. Essa questão nos sugere a introdução de uma percepção acerca da palavra não somente enquanto sonoridade de escrita, mas principalmente enquanto sensação de presentificação, de compartilhamento do tempo e espaço do qual Hegel, de maneira precursora, argumenta ao propor um entendimento do personagem enquanto Homem Vivente. Ele nos afirma que “a matéria sensível da poesia dramática não é constituída apenas pela voz humana e no discurso, mas pela presença do homem total” (HEGEL, 1993, p. 642). Me parece estar nessa proposição uma afirmação importante para o entendimento da obra de Novarina. Porém é imprescindível ressaltar que a fala em Hegel está configurada para se subordinar à intriga. Em Novarina esta fala é furada, torcida, na compreensão de que somente retirando a sua função comunicacional, é que a fala pode instaurar outros universos, outras experiências distintas do teatro convencional. Aqui a palavra não diz, ela faz.

Em relação à transição de intersubjetividade entre os personagens, da necessidade do diálogo, tão representativo do drama burguês e também no percurso teatral que se segue em direção ao intra-subjetivo e posteriormente à narrativa do período da crise do drama burguês e da instauração do drama épico de Brecht, uma instigante reflexão nos convida a obra de Novarina. Em *Vocês que habitam o tempo* nenhuma das relações entre os personagens

podem ser caracterizadas, nominadas. É importante esclarecer que em todas as partes do texto, dois ou três personagens se relacionam na cena. Somente na penúltima cena encontramos um trecho no qual se apresenta apenas uma voz. As cenas são caracterizadas por grandes momentos monológicos seguidos de diálogos que não necessariamente encaminham as questões que se apresentam nos monólogos.

É extremamente difícil identificar o tipo de relação que se estabelece entre essas figuras em cena, já que o diálogo não se concretiza efetivamente, e tampouco os grandes textos podem ser nomeados como aproximações com o lírico ou com a narratividade épica. O que o texto nos instiga a perceber é que não se trata mais de uma fala comunicativa, que determina o objetivo lógico e prático daquelas palavras. Trata-se, muito além disso, da instauração das falas enquanto criadoras de universos particulares que diferem completamente das questões que encontramos na tradição. Logo, um novo universo, pede necessariamente uma outra forma de intersecção/relação entre os personagens, agora, estabelecido através da fala como chamamento, enquanto geradora de coisas.

Quando chamamos uma coisa com uma palavra, é que ela não é nossa. Nós sabemos o nome só de nada. E no entanto falamos. Nós não nomeamos em nada a coisa que chamamos: é apenas ela que estende o ouvido para nós. Nós só chamamos as coisas assim porque não podemos nomeá-las; nós só chamamos. Nós só chamamos as coisas porque elas não estão realmente ali (NOVARINA, 2009-1, p. 18).

No embate, na torção da palavra, na instauração da antropogenia, na medida em que se fala, instaura-se a si mesmo e também um outro.

Tudo isso sem mencionar as questões das teorias da contemporaneidade que podem ser apontadas no texto de Novarina, sem necessariamente serem modelos das mesmas, sem se aderir completamente a elas. Para a análise do texto de Novarina é essencial que tenhamos consciência do que Hans-Thies Lehmann convencionou como acessar o *chora*. Quando encontramos no texto de Novarina o convite: “Troquemos os tubos de razão” (NOVARINA, 2009-2, p. 151) ou “Eles trocam os bastões de ciência” (NOVARINA, 2009-2, p. 167) e ainda “Troquemos os tubos dos cérebros” (NOVARINA, 2009-2, p. 185), essas frases operam como chaves de

entendimento que “implicam em um status de linguagem definido por uma multiplicidade de vozes, ‘um polílogo’, uma desconstrução do sentido fixo, uma desobediência às leis da unidade e do sentido centrado” (LEHMANN, 1997, p. 57), que se refere, exatamente ao entendimento que Lehmann dá ao *chora*.

Ainda em Lehmann, podemos encontrar outra aproximação quando o pesquisador fala sobre o “corpo falante” (LEHMANN, 2007, p. 258). No início de *Vocês que habitam o tempo* encontramos a seguinte inscrição: “A cena é representada no presente de aparição” (NOVARINA, 2009-2, p. 150). Esta afirmação parece nos propor um paradoxo: a palavra representação nos remete às questões que tocam a encarnação, a interpretação de personagens; já as palavras ‘presente’ e ‘aparição’ nos remetem às questões da performance, que, despida das máscaras da representação, apresenta-se a si própria. Em parte, os sujeitos ficcionais encontrados no texto de Novarina, passam pelo entendimento de corpo falante, já que para Lehmann essa denominação propõe “alcançar uma pluralidade sem um centro fixo, um destronamento do eu – sujeito objeto, como uma vítima sacrificial do impulso que o atravessa” (LEHMANN, 2007, p. 258). *Vocês que habitam o tempo*, ao propor seres que representam e que ao mesmo tempo são aparições no presente da ação, apresenta um ser fora das unidades de concentração, fora da percepção unívoca sobre o ser humano, fora dos psicologismos e das concepções históricas tradicionais.

Já na teoria do teatro performativo a maior incidência sobre o texto de Novarina se dá justamente na discussão da língua enquanto geradora de sujeito, e mais que isso, da língua retirada de seu valor de significado, propondo-a enquanto materialidade sensorial, distanciando do seu referencial externo, real. O teatro performativo indica as produções da escrita na contemporaneidade enquanto engenhos linguísticos fora do estatuto da fábula, sem estarem condicionadas ao enredo. Retirar a palavra de seu sentido unívoco e lógico é a operação que se apresenta como uma redenção, uma espécie de salvação para a ‘prisão do humano’.

Percebemos no trecho que faz parte do momento inicial do texto:

Não são os algarismos 1 2 3 4, os algarismos são: PI, tal, rure, ranata, tral, devum, lab, tov, ilif, eluif, uptério, doducré... Não são segunda feira/terça feira mas são azuldia, clândia, diadia, vanjedia,

colédia, targassa, simóince. Não são os meses fevereiro-março, são: janure, vectiambre, marcuelho, azul, dezolato, ginindro, treptante, nolim, bucrino, eluim, subismo, derbismo; não são alias doze meses os doze, mas doducre; não são alias nenhuma mês mas quilodias... (NOVARINA, 2009-2, p. 154).

Esse trecho prenuncia o jogo que irá se instaurar por toda a obra - e que é objeto da segunda parte deste trabalho. De maneiras diversas, atrás de repetições, de jogos linguísticos, de neologismos, de pseudos micro-tratados, todos eles se apresentando de maneira fugaz, passageira e efêmera, os sujeitos vão se construindo, nos dando flashes de suas existências múltiplas.

PARTE II

1. OS CONCEITOS NOVARIANOS ENCONTRADOS EM *VOCÊS QUE HABITAM O TEMPO*

1.1 A INFLUÊNCIA DA POÉTICA SIMBOLISTA

Nesta segunda parte nos ateremos, exclusivamente, na análise de pontos específicos atinentes à obra *Vocês que habitam o tempo*. Para tanto, utilizaremos além da própria obra teatral de Novarina já citada, os seus escritos reflexivos sobre a prática teatral. O foco para a construção deste estudo é a discussão acerca de preceitos e chaves de entendimento que podemos extrair do próprio texto e que nos permitem discorrer sobre alguns aspectos acerca da noção de personagem na contemporaneidade.

Após o levantamento desses conceitos percebemos que havia um certo parentesco entre a peça de Novarina e a estética simbolista. Mais do que com o teatro simbolista, desenvolvido principalmente pelo belga Maurice Maeterlinck, encontramos nesta obra de Novarina pontos de congruência com a poética do simbolismo, associada principalmente ao trabalho criativo de Paul Verlaine e Stéphane Mallarmé.

Já indicamos anteriormente que, segundo Ryngaert, os principais autores teatrais que se debruçam a trabalhar sobre as possibilidades de construção linguística do francês no teatro, são de outras nacionalidades. Esta me parece ser também uma característica do simbolismo que, apesar de seu aspecto cosmopolita, apresenta suas maiores obras na língua francesa e, paradoxalmente, também contém a maioria de seus poetas estrangeiros. O poeta cubano José-Maria Hérédia, acerca dos poetas franceses que observou na época do simbolismo, afirmou: “Estou surpreso ao notar que são os belgas, os suíços, os ingleses, os gregos e os americanos que querem renovar o verso francês” (HÉREDIA apud BALAKIAN, 1985, p. 75). Este fato parece ressoar até hoje, haja visto o suíço Valère Novarina.

Conforme o livro *O Simbolismo* de Anna Balakian, a poética simbolista se caracteriza, principalmente, por três pontos: a ambiguidade da comunicação indireta, a associação com música e o espírito decadente (BALAKIAN, 1985, p. 81).

A ambiguidade da palavra indireta, maior característica da poesia de Mallarmé, passa pelo entendimento da filosofia de Swedenborg, utilizada também por outras escolas literárias. O que nos interessa levantar aqui acerca do swedenborguismo é principalmente a ideia de correspondência para uma reflexão acerca da palavra. Em Balakian encontramos uma citação de Swedenborg:

Se o homem tivesse conhecimento das correspondências, compreenderia a palavra no seu sentido espiritual e obteria conhecimento das verdades escondidas, das quais nada vê no sentido das letras. Porque na palavra há um sentido literal e um sentido espiritual. O sentido literal insiste nas coisas como elas estão no mundo, mas o sentido espiritual como elas são no céu; e desde que a união do céu com o mundo é realizada por correspondências, foi, portanto, fornecida uma palavra em que tudo tinha, no mínimo detalhe, sua correspondência (SWEDENBORG apud BALAKIAN, 1985, p. 18).

Se aproximando do pensamento de Swedenborg, a poética simbolista se apropria da palavra enquanto

Força evocativa, a habilidade de conferir às próprias palavras o poder das imagens. Este é um terreno que os surrealistas se utilizarão de modo muito mais competente e extensivo do que os simbolistas; contudo há exemplos como verdadeiros objetos através das múltiplas sensações que evocam, do mesmo modo que os objetos implicam várias imagens de acordo com o olho e a memória de quem os percebe (BALAKIAN, 1985, p. 42).

Portanto, podemos perceber a construção da palavra para a poética simbolista, de certa maneira referencial para a construção da fala em Novarina, já que o dramaturgo corrobora com os simbolistas na crença de que “as palavras deveriam servir para revelar o poder mágico que contêm, em vez de serem usadas como explicações” (BALAKIAN, 1985, p. 109).

Para clarear melhor o entendimento da palavra para os simbolistas, Balakian, ao citar as poesias de Mallarmé, indica que o poeta propunha que a palavra fosse sugestiva no lugar de nomear objetos. Esta foi a possibilidade

que o poeta vislumbrou para se colocar diante do estatuto da palavra, “que desse dimensões aos objetos e os colocasse dentro da apreensão de qualquer homem” (BALAKIAN, 1985, p. 68). Isso justifica a posição de Mallarmé: “O que é designado é finito, o que é sugerido é órfico” (BALAKIAN, 1985, p. 68).

Outro aspecto importante, a música é incorporada à poética simbolista principalmente a partir das obras de Richard Wagner. A apropriação se deu através de duas instâncias: a poética e a estrutural. A primeira se deu no entendimento da palavra enquanto uma nota musical, tornando a construção literária menos ligada à construção de um sentido e mais direcionada para a orquestração de uma sonoridade que revela o que os poetas irão chamar de “estado de espírito” (BALAKIAN, 1985, p. 44). Por outro lado, a estrutura musical inspira a composição verbal da poesia. Os poetas acabam por se debruçar no verso como maneira de concentrar a sonoridade, num equilíbrio entre cálculo e a espontaneidade (BALAKIAN, 1985, p. 71).

A terceira e última característica da poética simbolista é a decadência. Referenciada de maneira distinta à dos românticos, essa indicação contém algumas particularidades:

Conduta retraída, a preocupação com o mistério da vida, a inutilidade do livre arbítrio, a eminência da morte na existência diária do homem, o abismo de nossas incompreensões – mas, acima de tudo, a consciência do papel do artista, o consolo das artes como o único meio contra o demolidor acaso, a permanência do homem através da emissão de um pensamento (BALAKIAN, 1985, p. 91).

Estas noções acerca do espírito decadente tanto quanto instauram um ambiente e temáticas recorrentes nas obras simbolistas, também revelam uma maneira de ser que os próprios poetas apresentavam na sua conduta comportamental.

A partir desta contextualização geral da poética simbolista, iremos apontar os principais preceitos cunhados por Novarina em seus escritos reflexivos encontrado em *Vocês que habitam o tempo*, indicando mais pontualmente as reverberações da poética simbolista nesta obra.

1.2 A PALAVRA. A FALA E O CHAMAMENTO

Como já indicamos anteriormente, a relação com uma palavra não-articulada, fora da designação, é recorrente na estética simbolista e em *Vocês que habitam o tempo* de Valère Novarina. É interessante apontarmos também que em troca da nomeação de objetos, os simbolistas propõem a sugestão, enquanto Novarina aponta para o chamamento como possibilidade de desarticulação da palavra.

Na escritura de Novarina não podemos nos agarrar a nenhum fio de narrativa na tentativa de acompanhar a obra. São informações desencontradas, figuras contraditórias e antes de tudo universos sendo construídos ao mesmo tempo em que os vemos sendo destruídos com as mesmas palavras.

E pode ser nesse último fato, a construção e destruição das palavras, que devemos iniciar a reflexão sobre o texto. Novarina quer destruir a imagem que temos de um mundo ordenado. Não só o humano, mas o autor quer retirar do leitor qualquer tentativa de localizar na obra uma convivência harmônica de seres em qualquer tempo/espço, mesmo que se configurem de maneira distinta a que estamos acostumados. Não se trata também da construção de uma ordenação segundo uma posição distinta, de um mundo irreconhecível. Não se trata de construir um refúgio, um esconderijo das questões massificadas deste homem e da humanidade como um todo.

Encontramos em *Vocês que habitam o tempo* dez sujeitos ficcionais, com nomes que revelam algumas características reconhecíveis. Suspeitamos e acompanhamos o desenrolar dessas figuras, para que se configure, materialize, de maneira mais clara, as suas denominações. Em vão. Logo no início do texto encontramos algumas ações que correspondem aos seus nomes. “O Vigia”, na cena II, descreve, de acordo com o passar do tempo, uma série de fatos que ocorrem numa rua. Nos apegamos a esse fato. Ficamos satisfeitos, momentaneamente. E esperamos que em suas próximas aparições mais dessa nossa expectativa, dessa nossa idealização seja saciada. Nada disso acontece. E em suas próximas aparições, mais interrogações são levantadas. Essa figura se relaciona com outras e mais incertezas são expostas, sobre ela e sobre o seu interlocutor. Sabemos cada vez menos sobre

esse sujeito ficcional. E então, na cena VIII, “para sempre” (NOVARINA, 2009-2, p. 183) “O Vigia” desaparece.

Este é basicamente o percurso de todos os nomes que encontramos em *Vocês que habitam o tempo*. Este é o percurso que o olhar de um leitor faz da obra num primeiro momento. Rastros de uma realidade reconhecível a todo momento podem ser apontados, começando pelos nomes dos próprios sujeitos da obra, como na descrição de lugares, cidades, espaços nos quais podemos identificar um universo francês. Mas nada disso nos revela uma ligação direta com as histórias ficcionais que normalmente nos deparamos nos livros.

Quando curiosos, voltamos ao texto. O que nos faz então avançar, devorar o texto, tantas palavras, sem, de fato, nos apegarmos a um rastro de realidade, de nós mesmos? Por que as ciladas que a todo tempo caímos nos convidam a avançar no texto sem ter algo a que nos apegar a não serem as próprias palavras que jorram, abundantes, do papel? As palavras. São a elas que nos apegamos ao ler, experienciar, a obra *Vocês que habitam o tempo*.

A todo o momento o estatuto da palavra é exaltado no texto. Encontramos a todo instante, na boca de todos os personagens, essa chave de entendimento que nos é evidenciada não pela racionalidade ou pelas orientações que o autor dá a todo o momento. O estatuto da palavra é instaurado não pela sua abundância, mas pela falta. Pela falta de nós mesmos, pela falta de um universo ficcional que se revele mais imponente do que as próprias palavras que o inventaram. Acostumados a uma palavra que se esconde por baixo do universo criado - a sujeira no tapete - quando a ficção sai do primeiro plano, a palavra explode, estoura, e mostra-se, por ela mesma, criadora de universos continuamente plurais.

O texto de Novarina nos faz retornar a todo momento a este fato: a aparição da palavra, em detrimento dos universos ficcionais que nos cegam, o peso das próprias palavras por elas mesmas. E então *Vocês que habitam o tempo* apresenta a ausência de um universo uno, arquitetado, material, fazendo com que a palavra não se esconda por baixo desse mundo. A palavra fica exposta. É por isso que a todo momento as figuras ficcionais que ali encontramos se contradizem e se recriam. Na ânsia, na necessidade de nos fazer experienciar a palavra em evidência, os sujeitos da obra se sabotam e se

reciam, instantaneamente, no uso da própria palavra, nos mostrando que é ela a geradora desses universos ficcionais e desse nosso próprio universo.

Evidenciar a palavra enquanto criadora de universos é, para mim, o intuito de Novarina em *Vocês que habitam o tempo*.

Essa condição sempre passageira, sempre transitória, sempre mutável da palavra, revela uma perspectiva que a ela é essencial: o tempo. O instável carrega em si a passagem do tempo. Dessa maneira a palavra enquanto fala emerge somente na habitação do tempo. Habitar o tempo, nesse caso, é acompanhar seu permanente movimento, condição esta essencial a uma fala que gera um ser igualmente mutável, um ser que se revela num estar constante e transitório. Em *Vocês que habitam o tempo*, encontramos a chave de entendimento: “Impossível que o tempo passe sem a palavra. Também impossível que uma língua nos seja falada ou que o tempo passe sem nós. Impossível que fiquemos aqui. E no entanto estamos aqui” (NOVARINA, 2009-2, p.184).

Essa percepção da fala mutável, da fala geradora de coisas instantaneamente, é a chave mais importante para a leitura da obra de Novarina. A percepção até agora um tanto intuitiva, se evidencia a partir de trechos da própria dramaturgia e também de textos reflexivos.

Em *Vocês que habitam o tempo* Novarina admite a palavra fora da comunicação ressaltando que esta limita as possibilidades da palavra num uso ordinário e limitante: “Aquilo que não se pode falar é isso que é preciso dizer”¹² (NOVARINA, 2009-2, p. 152). Este trecho demonstra a intenção do texto de proporcionar ao leitor uma experiência de leitura diversa a partir de outras possibilidades do uso da linguagem. É nesse intuito que Novarina nos incita através de neologismos, repetições e de deslocamentos do uso de certas palavras enquanto suas significações. Um exemplo simples disso é a possibilidade de perceber a palavra *morte* fora do seu significado. Apreenderemos então a sua sonoridade, a materialidade que a palavra suscita, e também iremos reordená-la dando a ela um sentido novo a cada vez em que é apresentada com a ajuda de outras palavras que a deslocam do entendimento cotidiano. *Vocês que habitam o tempo* suscita um novo universo,

¹² Este trecho faz referência direta ao livro *Tractatus Lógico-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein onde ele afirma “o que não se pode falar, deve-se calar” (2001, p. 129).

uma nova ideia de sujeito quando de cada aparição¹³ dos personagens. Da mesma maneira também acontece com a palavra, que se renova, se reinventa a cada vez que é falada.

A fala é a expressão que Novarina usa para determinar essa palavra fora do estatuto da comunicação, do significado: “Falar não é comunicar” (NOVARINA, 2009-1, p.14). A fala suscita um entendimento tanto da oralidade quanto do não ordinário. Esse entendimento é evocado ao longo de todo texto *Vocês que habitam o tempo*: “Será que poderíamos um instante aproveitar isso para aprender a falar, tirando pela nossa cabeça uma língua e palavras que falem?” (NOVARINA, 2009-2, p. 205). Ou ainda “toda coisa é única uma vez em si, todas são em dobro assim que falam dizendo” (NOVARINA, 2009-2, p. 163). Essa chave de entendimento nos atenta para a necessidade da criação de uma fala, de uma língua realmente viva, que não se limite a nomear e delimitar a compreensão das coisas, mas que pulse a cada fala, tratando de dar vida a novos significados e novos entendimentos, provisórios e mutáveis.

Quando da leitura do texto *Vocês que habitam o tempo* nos colocamos a refletir sobre a palavra que não constrói uma história, que não se limita a desaparecer em favor de um universo ficcional. O texto chama a atenção para a existência e vida da própria palavra, dando-a pulso e sopro. Fica claro que ela se mostra mutável, a palavra se manifesta como geradora de coisas, de matéria, de significados a cada vez que é falada: “Nada está presente antes que eu entre aqui para falar” (NOVARINA, 2009-2, p. 193).

É importante salientar que quando falamos de invenção de coisas, matérias, indicamos também – senão principalmente – a invenção do próprio sujeito, que se reinventa, permanentemente, ao falar: “Você também não está em carne, você só é somente palavra que fala” (NOVARINA, 2009-2, p. 164). É a partir desse movimento encontrado no próprio texto, de reinvenção da língua através da fala, que se dá o entendimento de geração de um outro sujeito, um outro ser, provisório, instantâneo e permanentemente mutável, reiterando a ideia de que “nenhum de nós pode parar de renascer falando” (NOVARINA, 2009-2, p. 201). E nesse renascimento constante dos significados provisórios das palavras, revela-se também a morte instantânea dessa mesma palavra;

¹³ Conforme a diretora francesa Claude Buchvald “não se fala mais sobre fenômenos de encarnação e de representação, mas de aparição” (LOPES, 2011, p. 82)

“nós nos destruíamos mais e mais rapidamente ao falar” (NOVARINA, 2009-2, p. 176) e ainda “nós matamos o mundo falando” (NOVARINA, 2009-2, p. 205). É esse o movimento intrínseco da instabilidade, do movimento, da transição permanente, que renasce e morre em si mesmo, descartando no mesmo momento em que brota algo novo, outro. A palavra comunicacional aprisiona o ser e ao mesmo tempo, quando se torna fala, transita para fora dos significados estabelecidos, multiplica, explode as possibilidades do ser: “Não é o corpo o túmulo das palavras: só a palavra é a prisão do eu” (NOVARINA, 2009-2, p. 160).

Outra questão importante que Novarina aponta em *Vocês que habitam o tempo* e que se desenvolve de maneira mais completa no texto *Diante da palavra* é a ideia de chamado. Esse conceito se alinha a toda essa configuração da fala que expomos mais acima. Em *Vocês que habitam o tempo* percebemos que o chamado adiciona mais um aspecto da palavra, nos elucidando que:

Quando chamamos uma coisa com uma palavra é que ela não é nossa. Nós sabemos o nome só de nada. E no entanto falamos. Nós não a nomeamos em nada a coisa que chamamos: é apenas ela que estende o ouvido para nós. Nós só chamamos as coisas assim porque não podemos nomeá-las. Nós só chamamos. Nós só chamamos as coisas porque elas não estão realmente ali (NOVARINA, 2009-2, p. 205)

Ou seja, nessa configuração a nomeação não existe pois toda palavra é transitória, é inventiva, e a cada momento em que é falada, ela designa algo diferente naquele momento. Quando chamamos algo, ele se materializa instantaneamente pois a coisa dá o seu ouvido ao chamado e não o contrário. Ao término do chamado, a coisa já não mais existe, pois não se trata de nomeação.

Toda essa compreensão aborda antes de tudo um entendimento de que as coisas não existem anteriormente às palavras. Ao contrário, a linguagem é a origem das coisas. E, portanto, como nesse estatuto da palavra não comunicacional ela é momentânea, uma palavra inventa algo diferente a cada vez que é falada. O chamado também opera nesse sentido, pois ele gera algo somente no momento em que chama, afora isso, as coisas não mais existem. Nada existe além da palavra, da fala, que em seu momento fugaz, inventa e

destrói, instantaneamente, as coisas, pois não as nomeia, não permanece enquanto identidade.

“Será que chamamos as coisas para que venham? Será que chamamos as coisas para que sejam?” (NOVARINA, 2009-2, p. 205) Não nos resta dúvida de que, nos universos criados pelas falas em *Vocês que habitam o tempo*, não se trata de *ser*. No texto *Diante da Palavra*, o chamado, o ir, demonstra o trânsito, o chegar e o partir: “A palavra diz à coisa que ela está faltando e a chama – e, ao chamá-la, ela mantém reunidos num mesmo sopro seu ser e seu desaparecimento” (NOVARINA, 2009-1, p. 22).

Portanto, a questão fundante para a percepção de *Vocês que habitam o tempo* é a retirada da palavra como comunicação e a instauração de uma fala que ressalta a inventividade da palavra, a sua função fundadora enquanto gênese das coisas, enquanto antropogênica. Mas, somado a isso, revela-se o seu permanente estado de mutação, de invenção, de trânsito, de movimento, exaltando a todo momento a vivacidade da linguagem, a força e o poder da palavra enquanto fala que não molda, não nomeia, não coisifica a matéria, mas antes de tudo, celebra o seu surgimento contínuo, a sua mutação permanente em si e a sua morte igualmente recorrente.

1.3 O HUMANO E O MUNDO

A visão formada por Novarina sobre a condição humana, passa pela repulsa à ordenação e a necessidade constante de identidade. A obra de Novarina propõe através da desarticulação das palavras, a construção de vivências díspares na elaboração do homem múltiplo e instável. Já no simbolismo, por mais que o entendimento sobre o homem passe pela negação das questões cotidianas e enquadrantes do homem, a busca é pelo eu transcendente que se preocupa com questões da ordem da sinestesia e do encontro com o místico. Há um lugar do homem enquanto subjetividade, imerso em questões sentimentais e líricas que, principalmente no teatro simbolista, passam pelos temas: “O medo, a solidão, a passagem do tempo, a espera da morte” (BALAKIAN, 1985, p. 99).

A ideia de humanidade está sempre exposta em *Vocês que habitam o tempo*. Além de frases que apontam diretamente uma repulsa pela condição humana (que iremos apresentar mais adiante), a todo momento nos deparamos com ações que remetem às atividades cotidianas, momentaneamente em contraposição a todo o argumento que desenvolvemos no tópico anterior sobre a fala.

São descrições de aventuras, ou do momento presente, conversas sobre a relação com família, relatos de amor, de morte, de percursos que, envoltos a nevoa da descontinuidade, são apresentados de relance, de momento. Como já dissemos anteriormente, não há nada que devemos ligar, nada que devemos juntar para compor um todo. Nada disso. Esses relances são compostos de si mesmos, nascem e morrem no momento em que são falados, criados. As figuras que descrevem essas ações não estão ligadas a um passado, mas sim, comprometidas fortemente com o momento em que proferem aquelas palavras e que criam, desordenadamente, situações fortes e fugazes, às quais elas aderem e abandonam.

Podemos apenas nos apegar às palavras. Não ao seu sentido, significado, mas à palavra enquanto presente, enquanto materialidade que ela própria suscita naquele instante perene em que é proferida, falada.

É a essa condição de humano que a obra adere e repele ao mesmo tempo. A aderência, por seu caráter efêmero, por si só descaracteriza o humano. Essa descaracterização se dá pois não conseguimos identificar uma figura com passado, presente e futuro. E me parece ser esta - a consciência do passado que delineia o presente e que então projeta o futuro – uma condição inerente à identidade do ser humano. É a isso que Novarina repele a todo momento em *Vocês que habitam o tempo*, a uma consciência de que o ser que se mostra na obra deva conter uma unidade coerente, de maneira que possamos apontar suas características imutáveis.

A repulsa ao humano não se dá somente nas frases claras que afirmam isso fortemente, mas principalmente na recusa de uma organicidade humana, numa ordenação humana, num enquadramento das relações e do próprio ser, que se mostra estável, coerente, uno. É essa visão do humano que vivenciamos no dia a dia e que Novarina vem expulsar da obra artística. E isso

se dá pelo simples – mas arduamente arquitetado – modo como o autor desconstrói as relações entre os personagens.

Em *Vocês que habitam o tempo* encontramos: “Aqui ou aí, dia ou não, não importa que eu fale, não importa que eu me jogue, não suporto mais ser em homem” (NOVARINA, 2009-2, p. 196). Ou ainda: “A carne humana não fica bem em você” (NOVARINA, 2009-2, p. 195), sugerindo o que podemos chamar de misantropia, a repulsa pelo humano ou pela natureza humana.

A misantropia, nesse caso, se dá na aversão a uma ordenação característica do humano, numa necessidade de relacionar-se de maneira muito coordenada, não dando à própria existência nenhuma abertura para concepções múltiplas, para concatenações contraditórias. O humano verticaliza todas as relações e impõe que os sujeitos, seres, palavras sejam relacionados de acordo com essa ordem, o que lineariza as possibilidades de conexões com os próprios indivíduos.

Os sujeitos que surgem em *Vocês que habitam o tempo*, a todo momento se referem ao humano de maneira depreciativa por entenderem essa condição como uma tentativa de aprisionamento, de enquadramento em resoluções lógicas e pré-estabelecidas. E ainda assim, quando encontramos no texto qualquer relação que tente funcionar a partir dessa ordenação, dessa caracterização humana, esta condição é vista como uma passagem, ainda que ordenadora: “Você acaba de ter nesse instante conseguido perfeitamente se passar de ser” (NOVARINA, 2009-2, p. 156). Essas passagens em que as figuras ainda se percebem, mesmo que momentaneamente, enquanto humanas, são apresentadas no texto para ressaltar o caráter provisório e falso dessa ideologia que prega a verdade única e a ascensão do ser a partir da coerência de suas ações. Novarina em *Vocês que habitam o tempo* nos apresenta a face ilusória de seus personagens: “Vivi fantasiado de cidadão humano” (NOVARINA, 2009-2, p. 206). O humano, neste texto, se aprisiona numa condição ilusória, que quando de sua libertação, revela as possibilidades múltiplas do ser a partir da geração de universos e de si próprio, através da própria fala.

De certa maneira, a todo momento encontramos em *Vocês que habitam o tempo*, uma referência à morte e ao nascimento de mundos, de transições nos estados de habitações dos sujeitos ficcionais, que por hora estão em vida,

ou mortos, ou como espíritos, ou em carne, ou humanos, e dessa maneira vão construindo essa experiência múltipla de estar nos mundos. É importante ressaltar a ideia de que o humano, o mundo como conhecemos, é percebido na obra de Novarina como mais uma maneira de habitar a palavra, com a sua característica ordenatória que causa repulsa quando habitada. Mas não se pode negar que essa habitação esteja presente na obra de Novarina de maneira fugaz ou transitória.

A retirada do humano, da condição da palavra enquanto comunicação, das relações pautadas nas categorias ordinárias, revela um estado de instabilidade em *Vocês que habitam o tempo*: “Você já não sabe mais o que fazer nem na terra nem por terra nem debaixo da terra” (NOVARINA, 2009-2, p. 193). De tão enraizadas acaba-se por condicionar as relações artísticas enquanto espelho daquilo que o humano compreende por realidade. *Vocês que habitam o tempo* propõe a possibilidade de outras maneiras de utilização da palavra e conseqüentemente, dos sujeitos que ela cria, numa proposição que nos instiga “Onde haveria terra desconhecida fora de nós senão nesse instante presente? Onde haveria terra desconhecida sobre a terra depois de tudo, depois de nós, senão for em nós?” (NOVARINA, 2009-2, p. 204).

1.4 O INTERIOR, AS ONDAS E A SUSPENSÃO

Em *Vocês que habitam o tempo*, logo na primeira cena o texto nos apresenta uma grande experiência com as palavras interior e exterior na fala do personagem “A Mulher das Cifras”, já propondo que nos relacionemos de maneira distinta com essas condições:

O exterior está no exterior do exterior. O interior não está no interior de nada. O interior está no exterior do interior. O exterior não está no exterior dele. O interior não está no interior do exterior. O interior não está no interior do exterior. O interior não está no interior de nada. O interior está no interior dele. O exterior não está no interior de nada. O interior não está no exterior dele. O interior está no interior do interior. Nada está no interior de ti. O interior não está no interior do exterior. O interior está no interior de si. Você não está no interior de ti. Você não está no interior de nada. O exterior não está no exterior de si. Nada está no exterior do interior. O exterior não está no interior do

interior. Você está no interior de ti. O exterior não está no interior de nada. Você está no exterior do interior. O interior não está no interior de si. Nada está no exterior dele. O exterior não está no exterior de si. O exterior está no interior de ti. Nada está no interior do interior. Nada está no interior do exterior. O interior está no interior de si. O exterior está no interior do interior. O exterior não está no interior do exterior. O interior não está no interior de si. Nada está no exterior de si. O interior está no interior do exterior. Tudo está no exterior de ti. O exterior está no exterior de si. Você está no interior de ti. Você não está no interior do exterior. Ele está no interior dele. O exterior não está no exterior de nada. Nada está no interior dele (NOVARINA, 2009-2, p. 147).

Além de nos propor logo de início a possibilidade de utilizarmos as palavras a partir da repetição, da exaustão, nos possibilitando experienciá-las de maneira distinta da comunicação, este trecho nos apresenta um paradoxo do entendimento de interior e exterior, colocando essas duas condições ora em confronto ora em conformidade.

Este mesmo pensamento encontramos na poética simbolista. Os poetas criavam a partir da ideia de correspondências entre o interior e o exterior, numa “projeção da visão interior sobre o mundo exterior, situando a correspondência entre a visão interior e a realidade exterior, ou na interação entre o subjetivo e o objetivo” (BALAKIAN, 1985, p.33). Sobre essa projeção Balakian explica melhor: “Enquanto a existência objetiva é unilateral, o significado objetivo é multidimensional e, por isso, mais sugestivo do que designativo” (BALAKIAN, 1985, p. 35). Essas concepções sobre o interior e exterior estão inseridas no pensamento de Novarina, porém ele imprime sua particularidade e a este conceito soma outros aspectos, que se desenvolve principalmente na maneira como essa correspondência acontece, passando pela ideia de ondas e suspensão.

Quando falamos em interior logo relacionamos com a ideia de essência, de particularidade. No texto *Diante da Palavra* o dramaturgo apresenta a percepção de que a definição do nosso interior depende essencialmente do seu entendimento enquanto passagem, algo não fixável, em contraposição ao usual: “Oponho o saber que nós temos, que existe, bem no fundo de nós, não algo do qual seríamos proprietários (nossa parcela individual, nossa identidade, a prisão do eu), mas uma abertura interior, uma passagem falada” (NOVARINA, 2009-1 p. 13). Ou ainda:

O interior é o lugar não do meu, não do eu, mas de uma passagem, de uma fresta por onde um sopro passageiro nos pega. No interior de nós, no mais profundo de nós, há uma via escancarada: somos por assim dizer furados, à luz do dia, a céu aberto (NOVARINA, 2009-1, p. 14).

A ideia de interior como uma abertura, uma passagem, nos traz a possibilidade de conectar essas reflexões com o que ele diz sobre ‘andar na suspensão’ e ‘andar sobre as ondas’.

Romildo Rego na reflexão que faz sobre o tempo no artigo *Vocês que tentam falar o tempo* (LOPES, 2011, p. 131), levanta logo de início uma discussão que nos parece importante para perceber a concepção de interior em *Vocês que habitam o tempo*. Ele nos elucida sobre a dificuldade de perceber a habitação de algo que não seja o espaço. A facilidade de ligar o ‘estar’ ao espaço se dá pela sua condição estável. Em contraposição, Romildo nos apresenta o tempo como uma instabilidade, uma passagem, um movimento. Está aí a chave para o entendimento do título. Ele se refere a um entendimento que se prolonga ao longo do texto através de seus sujeitos, de suas figuras. Habitar o tempo é estar permanentemente na instabilidade. Novarina nos fala sobre isso fazendo referência ao trabalho dos atores, mas podemos estender essa reflexão para os personagens que se encontram nesta obra:

Os atores bem afinados estão imóveis sobre o tempo, eles repousam imóveis sobre o tempo exatamente como uma companhia de gaivotas pousadas de repente sobre uma onda. Eles são levantados pelo mar, pelo batimento da natureza, pela marola respiratória do universo [...]. Ouvem uma música inaudível: estão afinados com a muito profunda pulsação da natureza que é inaudível para nós [...] Oito atores ajustados sobre o fio do tempo (NOVARINA apud LOPES, 2011, p. 132).

Com essa citação podemos perceber de maneira mais clara a ideia do “ator como alguém que caminha sobre as ondas do mar, ou seja, caminha sobre uma superfície precária, sempre em movimento e que é mais tempo e ritmo do que espaço” (LOPES, 2011, p. 131 e 132).

A percepção de interior como passagem, como andar sobre a onda e de habitação do tempo, do movimento vai ao encontro do ser mutável, instável que a palavra cria quando da omissão de sua função comunicacional. O interior

como uma não identidade nos abre a possibilidade de perceber o sujeito ficcional como alguém em permanente relação com o tempo, com o movimento intrínseco do tempo que transforma tudo instantaneamente. Veremos mais adiante a ideia de que o tempo se relaciona com a palavra de maneira interligada. A palavra enquanto fala não existe sem o tempo, e consequentemente o tempo não passa sem a fala. Logo, percebemos que o ser, descolado de uma noção de unidade, se desdobra através da fala no movimento do tempo, modificando a si próprio à cada palavra falada.

Ainda sobre a ideia de que habitar o tempo é estar, necessariamente, em permanente movimento, na instabilidade, Novarina nos fala sobre o título *Vocês que habitam o tempo* como uma referência à bíblia:

O título *Vocês que habitam o tempo*, que é surpreendente, vem do Salmo 49: 'Vocês que habitam o mundo'. [...] Esse título em latim é 'omnes qui habitatis orbem' e eu tinha a curiosidade de saber como era o texto original em hebraico. Como não sei hebraico, perguntei a alguém que me disse que era literalmente 'vocês que estão de pé na suspensão'. É extraordinário porque disso que falo para os atores o tempo todo: estar de pé na suspensão, estar sobre um outro solo que o solo material. O público está em suspenso, trata-se de retirar um pouco o solo debaixo dos pés dos espectadores e sob os pés dos atores, estar num outro estado físico, numa outra gravidade (NOVARINA apud LOPES, 2011, p. 18 e 19).

A suspensão a qual nos fala Novarina na relação dos atores com o público no acontecimento teatral também é encontrada no texto *Vocês que habitam o tempo* como uma contraposição à postura de estar com os pés no chão, de estar ligado sempre à realidade das situações que encontramos na vivência humana: "Não gostei de viver sobre a terra. Eu gostava mesmo muito do mar. Eu gostava do mar enquanto vazio" (NOVARINA, 2009-2, p. 205). Portanto o entendimento sobre "estar num outro estado físico, numa outra gravidade" (NOVARINA apud LOPES, 2011, p. 19) faz referência direta à condição de instabilidade dos personagens em *Vocês que habitam o tempo*.

Um pouco antes falamos sobre a ideia que Novarina constrói acerca da palavra que habita o tempo, e a condição de dependência do tempo em relação à fala. Retomando essa abordagem, devemos acrescentar a ideia presente em *Diante da Palavra*, de que "a fala nos é mais interior do que todos os nossos órgãos de dentro" (NOVARINA, 2009-1, p. 14). Isso reforça a ideia de que são as falas que inventam, criam, geram o sujeito. Todas as falas operam a partir

do conceito de que não há materialidade anterior à linguagem, e que, portanto, o homem é senão um resultado da operação das palavras fora do sistema comunicacional: “Venha ver se é mesmo em matéria ou nas ondas que minha palavra fala” (NOVARINA, 2009-2, p. 157). Os limites para a atuação do sujeito, o limite das possibilidades de experiência do ser vai até onde as palavras alcançam, logo o sujeito é composto por palavras que ao mesmo tempo em que são proferidas, morrem e com isso matam a própria ideia anterior de sujeito construída pelas próprias palavras: “Todos os muros o são em você. Se esforce para ficar constantemente no exterior de tudo” (NOVARINA, 2009-2, p. 158). Os limites são dados pela uso da palavra comunicacional, pelo humano que enquadra as possibilidades de experiência das palavras. O interior como passagem estoura, derruba os muros e coloca o exterior como cúmplice desse movimento, dessa instabilidade na criação instantânea do ser.

1.5 O TEMPO

Para a análise deste tópico, iremos nos apoiar na pesquisa feita pelo psicanalista Romildo do Rêgo Barros, já citada anteriormente, realizada em razão do evento *Novarina em Cena*, e disponível em forma de artigo no livro de igual nome. Posteriormente iremos recorrer a outras questões que emergiram da leitura de *Vocês que habitam o tempo*.

Primeiramente, Romildo levanta a questão acerca do nome. Como já citamos antes, habitar o tempo é no mínimo estranho aos nossos ouvidos já que a ideia de habitação está relacionada ao espaço e não ao tempo. Isso se dá pelo fato do espaço estar ligado a algo estático, imóvel, o qual podemos indicar. Já o tempo está sempre em movimento, e somente podemos indicá-lo pela denominação de horas, dias, meses, anos e etc. Mesmo assim, habitar essas denominações se mostra como algo incerto já que elas também estão em movimento a todo tempo.

Para Novarina, a noção de habitar o tempo se metaforiza na imagem de “gaivotas pousadas de repente sobre uma onda” (LOPES, 2011, 132). Essa

imagem ilustra exatamente a ideia de habitar o movimento, a instabilidade e contém em si a complexidade dessa habitação na prática. Barros indica que:

O nosso saber sobre o tempo parece ser intuitivo, não saberíamos dizer de onde vem. Como dizia Santo Agostinho em resposta à pergunta sobre o que é o tempo, 'se ninguém mo perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei' (LOPES, 2011, p. 132).

Nessa reflexão, o psicanalista ressalta que a nossa relação com o tempo se embasa principalmente pela conjuntura de passado, presente e futuro e que somente podemos habitar o tempo se o relacionarmos às dimensões espaciais. Portanto o passado seria o que está atrás, o presente é o ponto exato onde se está e o futuro é o espaço adiante, à frente. Mas essas noções só tem paralelo efetivo se pensarmos num movimento de onde viemos, onde estamos e para onde vamos.

Porém, embora possamos denominar o tempo, medi-lo, o tempo está numa escala a qual pode ser alterada, reordenada, recalculada de acordo com os nossos sentidos. A acepção de urgência reorganiza a nossa relação com o tempo. Este está completamente ligado a uma ideia de ação ou inação, de preenchimento desse tempo. Isso pode ser notado principalmente neste trecho de *Vocês que habitam o tempo*, no qual o autor relaciona outras maneiras de se perceber o tempo, como num convite a experienciar o texto a partir de outras relações com o tempo:

Dezesseis são os tempos quando ainda é tempo: o presente longínquo, o futuro avançado, o inativo presente, o desativo passado, o mais que presente, seu projetivo passado, o passado posterior, o pior que passado, o jamais possível, o futuro acabado, o passado terminado, o possível anterior, o futuro posterior, o mais que perdido, o acabativo, o atentadativo (NOVARINA, 2009-2, p. 155).

Num segundo momento, Barros desenvolve uma ideia que já apontamos aqui, porém fazendo uma analogia ao tempo de maneira muito interessante e importante para o entendimento da habitação dessa instância a partir das palavras.

Na nossa humanidade, percebemos a língua como um campo de palavras que designam coisas. A variação dessas palavras, a utilização de

figuras de linguagem, a criação de neologismos, entre outros, vão sempre aumentando o campo de palavras de determinada língua. Barros esclarece que o objetivo de Novarina não é o de aumentar o campo da linguagem até o seu limite, se é que isso é possível, mas pelo contrário, “o que ele faz é inventar um limite, que só funciona no interior de sua obra” (LOPES, 2011, p. 135).

Em *Vocês que habitam o tempo*, como já apontamos anteriormente, a palavra ao ser proferida, morre em si mesma na intenção de deixar o mistério da fala em constante propagação e para impedir que as palavras tomem uma função normativa, comunicacional. Portanto, a cada fala, ao mesmo tempo em que se abrange o campo de atuação da língua, esse mesmo campo recebe uma perda, por não haver nessa fala a instauração indicativa, codificada daquela palavra. Ligando essas questões ao advento da habitação do tempo, Barros esclarece:

A cada passo que uma fala daria no sentido da expansão, sofreria uma perda. O espaço da linguagem seria nesse caso descontínuo, e não contínuo. O tempo estaria no limite de cada fala, cujo espaço se esgota a cada vez que a fala se exprime. De certa forma o tempo estaria contido na palavra, não seria exterior a ela (LOPES, 2011, p. 136).

Essa indicação de Barros acaba por dar um sentido ao próprio título de *Vocês que habitam o tempo*. O sujeito *vocês* indica a própria palavra proferida e sua condição de algo que habita e também de habitação, já que o tempo contém e está contido na palavra falada. Tudo isso se dá pela instabilidade, pela mobilidade, pela transitoriedade quando a palavra é proferida na obra. Essa condição mutável revela na linguagem, não um espaço de possibilidades, mas sim um tempo, contínuo e descontínuo na experiência das palavras.

Além de todas essas questões que estão no cerne desta obra de Novarina, em vários momentos do texto encontramos excertos que demonstram, principalmente, a ausência de relação lógica com o tempo. Não se trata da discussão se o tempo está ou não desordenado, se as ações estão ou não alinhadas logicamente, se existe ou não uma unidade de tempo. Como indicamos logo acima, as questões acerca do tempo perpassam questões mais inerentes à construção de uma linguagem não cultural, não comunicacional, não dando ênfase ao tempo na experiência teatral. Neste tópico iremos

referenciar o tempo de acordo com as falas apresentadas na dramaturgia de Novarina.

Além de perceber dentro das falas dos sujeitos ficcionais um desalinhamento das proposições, também apreendemos a sua relação com o tempo como algo inerente à sua condição transitória, contraditória e inconstante: “Nada do presente é definitivo. Meu futuro recente é bem pior que meu presente precedido” (NOVARINA, 2009-2, p. 175). Ou ainda: “Cada vez que eu pensava encontrar o tempo só por um instante, eu o perdia definitivamente” (NOVARINA, 2009-2, p. 204). O que revela essa condição desorganizada, transitória.

Uma fala de *Vocês que habitam o tempo* nos chama a atenção: “Tempus periculus. O tempo é perigoso. Assim como cada palavra, pois por detrás, o silêncio o espera” (NOVARINA, 2009-2, p. 182). Esta fala sintetiza dois conceitos importantes que desenvolvemos até agora. Inicialmente atenta ao perigo da palavra, que, como dissemos antes, cria todas as coisas, e instantaneamente as destrói. Essa frase resgata a fala enquanto geradora e propositora, e insere o tempo como algo contido na palavra, um movimento, uma instabilidade, uma inconstância perigosa que revela o terreno suspenso ao qual a obra, e os sujeitos ficcionais brotam. E posteriormente revela a questão do silêncio como o mistério, o advento da revelação não encontrada por detrás das palavras, do tempo. Este silêncio revela então o não dito, aquilo que a peça busca, a todo o momento.

1.6 O BURACO, O SOPRO, OS TUBOS E OS BASTÕES

Nesta parte discorreremos sobre o trabalho do ator. Essa reflexão não deixa de corresponder, também, com as construções dos sujeitos ficcionais existentes na obra, já que vários apontamentos sobre o ator correm paralelamente quando discutimos os seres presentes em *Vocês que habitam o tempo*. Isso se dá também porque Novarina pretende incitar o trabalho híbrido na construção da obra artística, no qual é necessária a retirada do sujeito cultural da cena. Novarina é enfático:

O ator não executa mas se executa, não interpreta mas se penetra, não raciocina mas faz todo o seu corpo ressoar. Não constrói seu personagem mas decompõe seu corpo civil ordenado, suicida-se. Não se trata de composição de personagem mas de decomposição de pessoa, decomposição do homem ali sobre o palco (NOVARINA, 1999, p. 21).

A primeira questão que Novarina coloca acerca do trabalho do ator se dá, principalmente, na relação com a respiração. Isso se justifica, sobretudo, no aporte que seus textos têm na palavra enquanto oralidade, na exploração da fala enquanto sonoridade. Porém, a respiração não se coloca numa condição de *bem falar*, pelo contrário, a respiração é tomada como uma pulsão que trata da palavra dentro de um espaço fisiológico que explora o corpo do ator, seus tubos e buracos. Novarina acredita que o espaço de exploração da respiração se dá justamente na experimentação do corpo, da organicidade, do ventre, longe da utilização da palavra como centralizadora das funções corporais “não adianta bancar o inteligente, tem é que botar os ventres, os dentes, as mandíbulas pra trabalhar” (NOVARINA, 1999, p. 08) deixando claro que não se trata de atender as necessidades do texto e sim de reinventá-lo com o próprio sopro.

Em vários momentos do texto *Vocês que habitam o tempo*, Novarina apresenta a respiração como algo fundante da existência. Evidencia-se que ela tem a capacidade de fazer existir ao mesmo tempo em que deixa mortas as coisas as quais pode tocar pela palavra: “Naquele instante, pensei em tentar me dar a morte apenas respirando sem nenhuma esperança de recebê-la de ninguém de forma alguma de outra maneira que não de mim” (NOVARINA, 2009-2, p. 175). Ou ainda: “Nós agimos agora respirando. Com o ar na nossa frente e falando” (NOVARINA, 2009-2, p. 151). Estes trechos de *Vocês que habitam o tempo* nos incitam a perceber a respiração não como algo involuntário e imperceptível, como estamos acostumados. Para Novarina, o ator deve trabalhar com a contenção da respiração, utilizando-a até o fim, percebendo nessa limitação a criação de ritmos diversos, de sonoridades e qualidades vocais que estimulam o entendimento da fala fora do “sujeito-verbo-predicado” (NOVARINA, 1999, p. 08), ideal presente no texto *Carta aos Atores*. E então, dessa forma, o texto ativa essa percepção também nos sujeitos

ficcionais de sua obra colocando a respiração como um meio para se retirar e se colocar constantemente em lugares outros, de maneira decidida e voluntária, revolucionando a fala no universo da obra. Novarina é incisivo em *Diante da Palavra*: “As palavras são como caroços que é preciso quebrar para liberá-los pela respiração” (NOVARINA, 2009-1, p 17).

Outro conceito importante que Novarina aponta ao longo de *Vocês que habitam o tempo*, e que nos parece ser chave de entendimento para os atores, é o de buracos. Na obra encontramos: “Tenho três grandes buracos no meu semblante” (NOVARINA, 2009-2, p. 192), e ainda, “não vejo nada em você além de um buraco realmente desesperador” (NOVARINA, 2009-2, p. 157).

Os buracos partem de uma ideia de que o ator deve sempre ter a percepção de que a fala é construída a partir da existência de três: a boca, o ânus e a vagina. A fala precisa percorrer o corpo em busca de uma saída e a cada buraco que não consegue sair, a fala ganha força e só dessa maneira consegue ter potência ao sair pela boca:

É o ator que a fabrica, no ritmo respirado, quando ela passa pelo seu corpo todo, toma todos os circuitos ao contrário, para sair, no final, pelo buraco da cabeça. Mas está claro que para todo ator que não é daí que ela vem e que ela não sai facilmente pela boca, não sai naturalmente por ali, mas sim depois de ter percorrido todo o labirinto e de tanto ter tentado em vão todos os buracos possíveis (NOVARINA, 1999, p. 21).

O ânus ele trata como uma força que é gerada no ventre, retratando como:

Reminiscências, pedaços falsos de infância, acessos, revolta, fúricas, ziguezague dos corações, levantes de falsas lembranças (mil vidas), golfada de falsos raciocínios, e principalmente, principalmente, principalmente, desmaios, sincopes, quedas livres, brancos dentro disso tudo, brancos na palavra (NOVARINA, 1999, p. 11).

Ou seja, aquilo que revela em comum em todas essas condições a desarticulação do discurso, a inexistência de um pensamento articulado, gerado pelos “músculos de baixo”, mas que não podem sem a boca serem proferidos. Essas forças desarticulatórias são incorporadas ao discurso de Novarina para que o ator tenha a consciência de que a fala, fora do campo comunicacional, deve criar campos que são gerados no ventre e que por isso,

ganham em força que advém das próprias palavras quando proferidas pela boca.

Assim como o ânus, a vagina também é considerada um buraco desordenador, que promove essa mesma força do ventre. Somado a isso, Novarina esclarece que a vagina, em detrimento do falo, traz à mulher a consciência de que seu corpo está dentro, de que seu sexo está dentro: “Não falam com a ponta dos lábios, toda a sua fala lhes sai pelo buraco do corpo” (NOVARINA, 1999, p. 22). Ele indica ainda que a condição do homem traz uma ambição de orientação, que seu falo é a metáfora para a indicação, para a rigidez dos sentidos.

Dessa maneira os buracos são indicados em *Vocês que habitam o tempo* como uma consciência do corpo interior. Consciência que promove na fala uma condição não somente de enunciação, da boca para fora, mas de processamento e ganho de força com o aporte da fala no ventre, o que modifica toda uma noção acerca do trabalho do ator.

A consciência de seus buracos traz para os atores a ideia de que a partir do momento em que a fala percorre seus buracos internamente e que alcança a boca, algo será transformado, pois a palavra não é proferida enquanto articulação, enquanto rigidez de sentido, mas sim como criadora, libertadora, das possibilidades fugazes e, portanto, distintas de existência: *Vocês que habitam o tempo* indica: “No topo da boca eu tinha meu buraco por onde eu queria partir sem fim” (NOVARINA, 2009-2, p. 166).

Mais um conceito podemos retirar de excertos desta dramaturgia e que acabam por completar esse entendimento sobre o ator e os personagens da obra. Encontramos em vários trechos as afirmações “nessas condições vamos fazer uma troca dos tubos de razão” (NOVARINA, 2009-2, p. 151) e suas variantes: “Eles trocam os tubos de razão” (NOVARINA, 2009-2, p. 153); “troquem os bastões de ciência” (NOVARINA, 2009-2, p. 167) e “troquem os bastões de silêncio” (NOVARINA, 2009-2, p. 167). A conceituação que Novarina traz com a palavra tubos vem em conjunto com a de buracos. Para Novarina os tubos são as conexões entre os buracos, o caminho percorrido pela palavra antes que chegue até a boca, “a palavra forma antes alguma coisa parecida com um tubo de ar, um cano de esfíncter, uma coluna com descargas irregulares, espasmos, comportas, ondas cortadas, escapamento, pressão”

(NOVARINA, 1999, p. 08). Ou seja, a troca dos tubos que encontramos em *Vocês que habitam o tempo*, acaba por revelar a troca de tubos repletos de palavras, as quais se relacionam com a ciência ou com a razão ou com o silêncio. Esses bastões, tubos, repleto de palavras são construídos pelas palavras no interior do ator e também dos sujeitos na obra. O excerto abaixo sintetiza o processo, o percurso da palavra no interior do ator e dos personagens:

O corpo do ator é seu corpo-de-dentro (não seu corpo chique de marionete com etiqueta ou de boneco de engoço), seu corpo profundo, interior sem nome, sua máquina de ritmo, ali onde tudo circula torrencialmente, os líquidos (quimo, linfa, lágrima, ar, sangue), tudo isso que pelos canais, pelos tubos, as passagens de esfíncteres, desaba nas encostas, volta a subir apressado, transborda, força das bocas, tudo isso que circula no corpo fechado, tudo isso que enlouquece, que quer sair, fluxo e refluxo, que, de tanto se precipitar nos circuitos contrários, de tantas correntes, de tanto ser levado e expulso, de tanto percorrer o corpo todo, de uma porta fechada à boc, de tanto, acaba encontrando um ritmo, encontra um ritmo de tanto, decuplica-se pelo ritmo – o ritmo vem da pressão, da repressão – e sai, acaba saindo, ex-criado, ejetado, jaculado, material (NOVARINA, 1999, p. 20).

Essa reflexão acerca do interior do ator nos leva a resgatar as questões levantadas sobre o interior como lugar de passagem. De maneiras distintas, com recursos distintos, Novarina parece querer falar sobre o mesmo assunto. Ao revelar o interior como uma passagem ele nos conduz para a percepção de que o ser não revela uma identidade, uma personalidade delineada, e que ele se revela como uma condição passageira de possibilidades de existências, através, é claro da fala que o cria e o destrói a cada momento. O ser enquanto interior passageiro se mostra instável. Já na elaboração de um pensamento acerca do ator, ele nos revela a existência de um tubo de palavras que percorre o interior do ser antes de encontrar a boca, quando a fala é materializada.

As duas abordagens, uma com ênfase no sujeito ficcional outra no ator, ressaltam a necessidade de perceber o sujeito enquanto um percurso interno da palavra. E enquanto percurso trata de nos mostrar que o homem é feito senão das palavras que percorrem o seu interior, o seu corpo de dentro, e que a cada momento que encontram a boca, que encontram o exterior, acabam por fechar um ciclo de existência e ao mesmo tempo, iniciar um novo ciclo, condição instável e permanente.

1.7 O SILÊNCIO E O PENSAMENTO

É importante, antes de começarmos a falar sobre o silêncio em *Vocês que habitam o tempo*, perceber como Novarina percebe esta palavra. Para ele, o silêncio habita a fala no sentido de que o mistério, a noite que contém o silêncio está presente na fala, visto que esta não comunica. Retirada a comunicação, o silêncio povoa. Este silêncio revela o mistério que é a própria fala, pois nada mais é criado senão a própria condição fugaz da palavra proferida. O silêncio se demonstra enquanto fala. O silêncio povoa a fala, da mesma maneira que o verdadeiro silêncio também é povoado pela fala, pelo mistério fugaz, pelo enigma, pelo vazio da matéria produzido pela fala.

Nada mais é percebido na fala senão o seu próprio silêncio.

Nesse sentido, resgatando a poética simbolista, a concepção de silêncio vai ao encontro do uso por Novarina. Os simbolistas acreditavam que o silêncio no teatro resgatava o vazio, o nada, do qual o poeta simbolista parte na hora da escrita. Para eles:

Desde que não há resposta definida para as grandes questões e mistérios da vida, a ambiguidade do símbolo e do discurso podiam eficazmente substituir a tagarelice do teatro convencional. As omissões do símbolo, que eram representadas na escrita poética por uma folha de papel branca vazia, apareciam do ponto de vista teatral de modo muito eficaz nos silêncios vocais e interrupções verbais; e do ponto de vista da arte dramática, seriam muito mais poderosos do que eloquentes monólogos (BALAKIAN, 1985, p. 99).

Desta maneira, os poetas simbolistas acreditavam que o silêncio poderia representar melhor os mistérios da vida e o estado de espírito simbolista, propondo inclusive, a substituição das palavras indicadoras, por silêncios completos. Já para Novarina, o trabalho do teatro é justamente compreender esse silêncio - que pra ele referencia uma comunicação distinta com o espectador, não direcionando para elevação espiritual, mas para qualquer possibilidade de vivência fora do humano - uma possibilidade de fala não

comunicacional, bem como a desarticulação das palavras como uma possibilidade de silêncio. Explicaremos melhor.

A primeira consideração que encontramos na peça: “Mas silêncio, ei-lo aqui” (NOVARINA, 2009-2, p. 153) nos traz à tona a ideia de que se trata, durante toda a obra, da habitação do silêncio contido nas palavras, nas falas. O trabalho do texto, a arquitetura das falas se esforça para permitir que o espectador/leitor se envolva e dance no mistério que o silêncio das falas promove, tentando ouvir, nesse silêncio falante, as palavras criando mundos irreconhecíveis e totalmente povoados pelos sujeitos das palavras.

Em vários momentos nos deparamos com o conceito de silêncio sendo retomado em *Vocês que habitam o tempo*. “Ele nos habitava em silêncio enquanto ninguém pensava nisso” (NOVARINA, 2009-2, p. 198). Essa retomada se dá, principalmente, para instauração de uma consciência sensorial, de que a matéria só se apresenta no nada, no silêncio, pois a palavra comunicacional se revela posterior à matéria, num movimento de submissão às coisas. Já a fala geradora de Novarina é fundadora, por isso requer o silêncio, o nada, para que possa existir. E num círculo vicioso e propulsor, a fala morre no momento em que é proferida, retomando o silêncio, que dá lugar novamente à fala. As coisas surgem pela fala no silêncio, e morrem, pela mesma fala, devolvendo-nos ao silêncio. “Eu preciso permitir que as coisas ouçam que elas só são nada no silêncio. Quando elas ouvem, como elas ouvem” (NOVARINA, 2009-2, p. 153).

Em oposição a essa conceituação, essa construção poética na própria obra, a rubrica “eles descrevem o mundo silenciosamente” (NOVARINA, 2009-2, p. 179) nos propõe a possibilidade de perceber o silêncio de outra maneira. Não somente na apresentação conceito silêncio em relação com as outras palavras, mas, principalmente, no “fazimento” do silêncio enquanto fala, na construção pelos atores/sujeitos ficcionais, desse silêncio falante. Esse silêncio revela o mistério da fala na ausência delas próprias, através de um silêncio que se apresente realmente criador, que se apresente como propulsor de mundos e de sujeitos fora da nossa cultura, fora da nossa condição humana, enquadrante e niveladora.

Adentrando na construção da ideia de pensamento em *Vocês que habitam o tempo*, se faz necessário designar a ideia de pensamento para os

simbolistas. Para eles, o pensamento tem um espaço preferencial em detrimento do objeto concreto. O trabalho do pensamento na construção da obra é mais importante do que a articulação de materialidades, “assinalemos de novo que o pensamento é mais importante do que a flor, e a apreciação da sensação terrestre é apenas significativa na medida em que ilumina a compreensão do divino” (BALAKIAN, 1985, p. 22). Portanto o pensamento é tido para os simbolistas enquanto um caminho para apreensão do divino e desligamento com o material, mundano.

Já para Novarina, no texto *Diante da Palavra*, o pensamento poético é o elo entre a palavra e a fala. É o pensamento que desfaz a palavra e quando se torna fala, esta destrói o pensamento. “Em toda fala ouve-se esse acerto e esse desacerto que é nossa libertação pelas palavras” (NOVARINA, 2009-1, p. 18). Dito isto, compreende-se que o processo ativo de transformação da palavra à fala, nela encontra-se como elo, o pensamento que Novarina define como um “rapto” (NOVARINA, 2009-1 p. 84). Em *Vocês que habitam o tempo* encontramos uma síntese: “Minha palavra fala o que todo mundo pensa. Meu cérebro pensa o que ninguém diz. Meu pensamento fala o que ninguém pensa” (NOVARINA, 2009-2, p. 151). Nessa última afirmação podemos perceber uma ideia também presente em *Diante da Palavra* quando o autor explica que o pensamento nada tem a ver com raciocínio, com o uso da razão: “Pensar não é ter ideias, gozar de um sentimento, possuir uma opinião, pensar é esperar em pensamento, ter corpo e espírito em acolhida. O pensamento não pega, não possui nada: ele vela, espera” (NOVARINA, 2009-1, p. 18).

Portanto, podemos perceber o pensamento também como um lugar de passagem, como quando falamos do interior, o tubo e os atores. Mas neste momento estamos mais especificamente tratando da fala enquanto processo mental. A partir disto, vale ressaltar: não podemos incluir nisso qualquer processo racional. Em *Diante da Palavra* Novarina indica: “O pensamento não utiliza palavras, não procura nunca as palavras, são as palavras que procuram, que vão no encalço do pensamento” (NOVARINA, 2009-1, p. 20).

1.8 A MORTE, A CARNE E O CORPO.

Neste tópico achamos importante apontar algumas considerações que complementam as discussões que estávamos construindo no tópico sobre o humano. Partiremos do pressuposto de que os personagens que encontramos em *Vocês que habitam o tempo* existem a partir de uma repulsa à organicidade ordenadora da tradicional figura humana no teatro.

Antes disso, a compreensão acerca da morte e do corpo para os Simbolistas se mostra importante na articulação dessas concepções com a história do teatro, o que dá maior alcance à compreensão da obra de Novarina. A morte está extremamente presente nas obras ditas simbolistas. Elas são articuladas de diversas maneiras como, por exemplo, da “imprecisão dos símbolos à clareza da alegoria” (BALAKIAN, 1985, p. 92). Mas nos parece importante relacionar a morte para os simbolistas enquanto a causa do espírito decadente, aspecto tão característico desta poética. O espírito decadente, diferentemente de outras estéticas, se relaciona justamente com a certeza da morte. Ela é vista como um mistério que constrói nas obras simbolistas uma atmosfera de escuridão:

De um lado a outro da Europa, sob a bandeira do simbolismo, a poesia se tornou uma *danse macabre*, em que a morte a grande e formidável intrusa, espera na sombra misturar-se conosco e arranca sua máscara no momento menos esperado (BALAKIAN, 1985, p. 91).

Diferente desse clima macabro, a morte é retratada de maneira distinta em *Vocês que habitam o tempo*. Questões como morte, vida, corpo, espírito são retratadas como modos de habitação, sem indicar a qual deles cada sujeito da peça se enquadra, pois estas condições estão em permanente trânsito, sendo elas povoadas pelos sujeitos em momentos distintos do texto. Além disso, e talvez mais importante, os modos de habitação revelam experiências distintas e transitórias da fala.

A morte é a habitação que mais se destaca na obra, pois ela aparece denotando três condições distintas.

A primeira instância retrata a morte da linguagem, destacando seu processo contínuo, cíclico para a invenção de outras formas de linguagens, de maneira permanente em todo o texto. Mais especificamente, o processo de morte da linguagem se dá no momento da fala, na qual se instaura uma vivência da linguagem ao mesmo tempo em que falece para dar lugar a uma nova/outra possibilidade de configuração da fala. Conforme o texto *Diante da Palavra*:

Se as palavras nos conduzem pra perto da linguagem muda e morrem, isso absolutamente não quer dizer que haja falha da fala, impotência das palavras, absolutamente: as palavras simplesmente nos conduzem ao mistério e morrem, naturalmente queimadas pelo nosso sopro, na mesma combustão que nós e passando conosco. Elas morrem por nos dizerem aquilo de que não se pode falar (NOVARINA, 2009-1, p. 20).

A palavra, ao ser proferida sobre o palco, deve ser morta para ressaltar sua condição efêmera e não normatizadora. A morte poética da palavra liberta a condição cultural desta que significa, que indica e que condiciona o humano. A sua morte nos encaminha para o mistério, para o que não pode ser dito.

A segunda condição encontramos diretamente em *Vocês que habitam o tempo* e se relaciona com a morte do corpo como uma libertação do humano: “A dor da presença terrestre está no seu auge agora. Se eu sair em morto quero renascer num instante” (NOVARINA, 2009-2, p. 158). Essa percepção ressalta o mote abrangente de misantropia, e nela se adiciona também a repulsa à anatomia humana, repulsa à condição física humana. Como já ressaltamos no tópico acerca da respiração, a organicidade do corpo humano também reflete na maneira como esta matéria se apresenta nas relações inter-humanas.

E por fim, a condição que mais é encontrada em *Vocês que habitam o tempo* é a morte como uma passagem. Não vista pela via negativa, como normalmente a percebemos, a morte é mais uma possibilidade de experiência do sujeito através da fala. Assim como o nascimento, a morte é considerada um trânsito, uma passagem de um estado a outro “eu triunfo da morte marcada sobre mim pelo nascimento” (NOVARINA, 2009-2, p. 209). Neste trecho podemos perceber que a relação da morte é tida de maneira similar a outras condições, salvaguardando suas condições de experiência linguística

específica, mas ressaltando, principalmente, sua similaridade de status com as diferentes condições mutáveis dos sujeitos ficcionais¹⁴. Estar morto não é melhor ou pior do que estar vivo ou em espírito, por exemplo. A morte também não é vista como uma condição de salvação, e sim como uma passagem, uma experiência específica de estar. Compreende-se a morte não como estado de simples passagem da carne, do corpo ao espírito, como a cultura ocidental compreende. Pelo contrário, a carne é vista ora como algo inerente à morte, ora como uma oposição a ela: “Eu também, eu tive que estar em morte para ter um corpo” (NOVARINA, 2009-2, p. 159). Ou ainda: “Eu me alegrava tarde demais de não estar em morto mas em verdadeiro corpo” (NOVARINA, 2009-2, p. 201). Essa mesma relação é travada em *Vocês que habitam o tempo* em relação à morte e vida, porém a essa possibilidade adiciona-se uma condição interessante, na qual – assemelhando-se principalmente às questões que encontramos nas obras da escritora inglesa Sarah Kane – o instante da morte se mostra como uma revelação, um insight para a proposição da vida. No trecho “agora que está na hora de sua morte, eis a vida” (NOVARINA, 2009-2, p. 182) podemos perceber que a vida somente se revela potente quando da aproximação iminente da morte.

Outra questão importante é o entendimento de corpo em *Vocês que habitam o tempo*. A primeira ideia se dá, justamente, na consideração do corpo enquanto produtor de fala. Aqui se trata, principalmente, do corpo do ator, sobre o qual desenvolvemos mais no tópico acerca da respiração e dos buracos. Este corpo, através dos tubos e dos buracos, produz a fala que gera o sujeito, a figura que encontramos na ficção. E mais adiante, podemos dizer que este mesmo processo está contido também no universo ficcional, por se tratar justamente, da construção, na obra, de sujeitos transitórios e mutáveis a partir da linguagem produzida pelo corpo na ficção. “Toda representação plana da linguagem partido do esquema significante/significado é falsa. A obra de arte

¹⁴ Somando a essa questão, devemos indicar também a condição da respiração que Novarina acredita conter em si, o nascimento e a morte da palavra e do sujeito. “Temos a lembrança do nascimento, essa sensação de morte e de renascimento por nossa atividade respiratória. A gente também diz da morte que é uma travessia. Há uma renovação que se dá pelo relaxamento paradoxal da respiração. Há um ponto de reversibilidade no fundo do pensamento e no fundo da respiração. Nessa volta, de certa maneira, há uma espécie de negatividade, mas não uma negatividade no sentido do nada, mas na passagem pelo não, pela morte” (NOVARINA apud LOPES, 2011, p. 13 e 14).

se desenvolve em todas as dimensões do corpo e inverte o tempo” (NOVARINA apud LOPES, 2011, p. 14).

Já no texto enquanto propositor de seus próprios conceitos, encontramos um entendimento de corpo nos sujeitos ficcionais da própria obra. Essa compreensão revela, distintamente da normatizada, que o corpo não é um uno que delinea o sujeito enquanto identidade. Em *Vocês que habitam o tempo*, o corpo é percebido como uma matéria de vitalidade própria, a qual se tem a possibilidade de habitar, ou não: “Foi só ao sair que eu vi que eu tinha me enganado de corpo ao entrar, e ainda por cima mais rapidamente que antes” (NOVARINA, 2009-2, p. 176). Ou ainda: “Ele entrava num que saía pensando a cada entrar de verdade num crente que acreditava que estava enganando de corpo” (NOVARINA, 2009-2, p. 156).

1.9 DEUS, A LUZ E A NOITE

Quando consultamos o site da editora francesa responsável pela publicação das obras do dramaturgo Valère Novarina, acerca da peça *Vocês que habitam o tempo*, nos deparamos com o seguinte release:

Esta é uma peça sobre a ‘luz’ e a ‘noite’, que a fala transmite, mas também um catálogo muito amplo de humanidades, onde encontramos, por exemplo, A Mulher das Cifras, Farejador de Babado, vários tipos de crianças parietais e um ser sem medida: Outrem! (POL EDITEUR, 2013).

Nas obras simbolistas o divino, o céu, o inferno e o mistério são citados recorrentemente. Todos eles advêm de inquietações do estado de espírito do poeta. Primeiramente, como já colocamos antes, o simbolismo tem uma preocupação com a instância do lírico, do sensorial e sentimental. O divino surge como uma busca constante, na qual o poeta deve tentar alcançar a partir das suas palavras lacunares. A ideia de comunicação com um deus se dá a partir de “fenômenos no mundo físico que tinham um significado duplo, um, reconhecível pelas percepções terrenas do homem, o outro pelas espirituais” (BALAKIAN, 1985, p. 18). Ou seja, colocam a experiência com o divino a partir

de uma materialidade que em si demonstra uma dualidade. Essa dualidade é a marca de todo um pensamento acerca das correspondências simbolistas. As obras designam ora “o sentido do transcendental que o faz elevar imagens terrenas” (BALAKIAN, 1985, p. 32), ora “a descida da sua visão interior, criando muitas paisagens materiais com seu olho interno” (BALAKIAN, 1985, p. 32). Sobre essa dualidade e ligação Mallarmé orienta:

O perfeito uso desse mistério constitui o símbolo: evocar um objeto pouco a pouco, para manifestar um estado de espírito, ou inversamente, selecionar um objeto e liberar um estado de espírito a partir dele, por meio de uma série de decodificações (MALLARMÉ apud BALAKIAN, 1985, p. 68).

Para Mallarmé, essa comunicação com o divino somente se efetua a partir do momento em que a obra se apresenta obscura. Balakian explica que

Uma linguagem obscura pelo gosto de ser obscura anula a tarefa de realizar uma significação oracular. Para Mallarmé, a palavra obscuro tinha uma conotação puramente subjetiva. [...] Quando um poeta é acusado de ser ‘obscuro’ está na realidade dizendo que não é jornalista (BALAKIAN, 1985, p.70).

Porém, para os leitores contemporâneos de Mallarmé isso, de certa maneira, causava uma dificuldade, ainda que essa linguagem constituísse uma tentativa clara de ligação com o divino:

Nas obras de Mallarmé a expressão indireta se torna tão tortuosa que sua poesia se transforma em algo totalmente privado, entre ele mesmo e Deus. Ninguém entre os que diligentemente o ouviram estava preparado para ir tão longe. Muitos dos poetas que o cercavam preferiram o mundo íntimo de Verlaine, onde o significado pode estar velado, as alusões biográficas elípticas, mas a comunicação não totalmente obscura (BALAKIAN, 1985, p. 83).

De maneira oposta e complementar, em várias entrevistas nos deparamos com a explicação de Novarina acerca do espiritual, do divino, fazendo referência ao nome judaico de quatro letras que não deve nunca ser dito. Somando a isso ele indica a santa trindade católica como mais um exemplo de divindade que não tem uma explicação lógica, que carrega em si o mistério da divindade:

No judaísmo, tem o nome que não se pode pronunciar. E no seio do cristianismo, tem a Trindade, que é incompreensível. Então há um paralelismo: algo que não se pode nomear. A palavra de Deus não pode ser nomeada no judaísmo. No cristianismo, a Trindade escapa justamente ao monoteísmo, com uma espécie de monoteísmo plural ou de Deus plural (NOVARINA apud LOPES, 2011, p. 15).

No texto *Morada Frágil* Novarina explica:

Judaísmo, cristianismo: há no coração de um e de outro, um vocábulo boca-fechada. [...] Tetragrama e Trindade são palavras sopradas, mistérios respiratórios, rodas oníricas, móveis, mudas e unas; triares, quadrais, terças, quadernais, oferendas e apresentações da incompreensibilidade de Deus e de nosso mutismo face a ele (NOVARINA, 2009-1, p. 68).

É a partir deste mistério que Novarina evoca a figura de deus em *Vocês que habitam o tempo*. No texto a *Morada Frágil* ele indica: "Tem muita gente forjando em Deus um ídolo invisível" (NOVARINA, 2009-1, p. 71), portanto, nesta passagem ele deixa claro a sua oposição à ideia de um deus humanizado, interpretado como um ser divino formalizado através do nosso entendimento de sujeito. Em *Vocês que habitam o tempo* encontramos: "Deus está malocado em vocês em mim, em ti, sabiam? Há presença de um nós de um outro que nós, sem ti nem mim" (NOVARINA, 2009-2, p. 209). Ou ainda: "Nós só vemos Deus melhor nos furando os rostos para ver dentro para além dos uns e dos outros" (NOVARINA, 2009-2, p. 211). Esses trechos demonstram a retirada da ideia de um deus como algo exterior a nós. Porém, ao mesmo tempo em que deus é referenciado como algo que mora em nós, é impossível que assim o seja.

Outra ideia relacionada a esta visão encontramos em *Vocês que habitam o tempo* quando do entendimento de deus enquanto passagem. Da mesma maneira como referenciamos o interior dos sujeitos presentes na peça, essa condição se dá por perceber na afirmação "Eu sou" (NOVARINA, 2009-2, p. 206), uma ligação direta com a qualidade temporária, transitória do ser idealizado e construído por Novarina em *Diante da Palavra*: "Eu sou. Não o ser que é mas o verbo que liberta. Esse verbo é uma passagem. Ele não nos prova nada, ele nos racha, ele te abre. Eu sou escreve em você o movimento da fala" (NOVARINA, 2009-1, p. 22). Neste trecho é imprescindível que tenhamos em mente o jogo linguístico que Novarina propõe com o verbo conjugado *suis*, que

significa tanto o verbo *ser/estar* quanto o verbo *seguir*, agregando o sentido de movimento, passagem, sempre que o verbo se apresenta. Em *Vocês que habitam o tempo* essa ideia de passagem, movimento, transitoriedade é vinculada à ideia de deus no seguinte trecho: "Deus, se ele for, que diga 'Eu sou' e que nos devolva entre nós!" (NOVARINA, 2009-2, p. 206). Portanto, deus se iguala ao sujeito antropogênico que encontramos em *Vocês que habitam o tempo*. Mais evidências perceberemos adiante.

Neste momento nos ateremos à ideia de luz e à ideia de noite que encontramos em *Vocês que habitam o tempo*. A noite é construída como metáfora da obscuridade e da morte. A morte neste caso é indicada como desenvolvemos no tópico anterior, como uma ideia de desligamento do humano e de passagem provisória, passageira de um estado de vivência fora do corpo. Para Novarina, essas duas proposições, a luz e a noite, devem indicar o trabalho do ator diante da cena, da entrada num outro espaço, a noite, emanando de dentro a luz que o faz atuar:

O caminho que vai das coxias à cena não é uma passagem da penumbra para a luz mas uma passagem da luz para a noite. Entrando em cena, o ator passa para dentro da noite: ele deve ver tudo com seus dedos, ele avança sobre a cena como um cego com os dedos esbugalhados, um ofuscado pela luz que vê o espaço com seus membros, tocando, com seus olhos de dentro, táteis. Ele sabe que o homem só avança no espaço tendo antes o espaço na sua cabeça. Os atores são invidentes, com o espaço no interior. Eles vêem por toda a pele (NOVARINA, 1999, p. 44).

É interessante perceber também como Novarina percebe a luz e a obscuridade, a noite, como uma metáfora do próprio nome Louis de Funès¹⁵:

Em Funès tem fúnebre e que dizer João-que-morre mas tem também luz e é por isso que eu sempre chamei secretamente e simultaneamente Louis de Funès: Louis de Fúnebre e de Luz. Ele sabia como ninguém morrer em cada lugar do palco como um ponto luminoso que passaria por toda parte rapidamente pela última vez (NOVARINA, 1999, p. 35).

Essa condição que Novarina indica como própria do trabalho do ator, mais uma vez incide sobre a ideia de sujeito presente em *Vocês que habitam o tempo*. A proposição de habitar a noite e conter uma luz interna, algo como

¹⁵ Conforme nota da tradutora, as falas e situações acerca do ator cômico Louis de Funès são puramente fictícias (NOVARINA, 1999, p. 25).

uma luminosidade interior, nada tem a ver com a ideia de identidade ou de personagem. Este conceito se liga a uma luz que percorre o ser, através de seus tubos e seus buracos, e que emana o mistério de sua existência, que dele advém pela luz: “Nós só vemos a luz melhor nos furando os rostos para ver a sequência no fundo dos outros” (NOVARINA, 2009-2, p. 211). Novarina completa:

Nós não temos nada para ver nem para saber quando está tudo escuro, a não ser dentro de nós e que a vida está nos olhos de uns e de outros. Nós não temos nada para ver quando está tudo escuro a não ser dentro de nós o tempo que passa na cara dos outros (NOVARINA, 2009-2, p. 183).

A percepção de luz e noite como condições, aparentemente, opostas, explicada pela noite enquanto morte e afastamento do homem, e da luz enquanto constituição do sujeito e a composição de um interior, mesmo que passageiro e transitório, desmorona a partir do momento em que percebemos essas duas condições de maneira complementar: o afastamento do homem e a composição do sujeito pelo interior na transitoriedade. O que se revela, finalmente, na junção dessas duas noções, é a condição resultante de ser enquanto mistério, enquanto resolução não delineada e de enigma na condição de habitação na suspensão.

Essa condição da luz e noite na constituição dos sujeitos em *Vocês que habitam o tempo* se apresenta durante todo o texto sendo referenciada a partir de rubricas como “A luz se apaga. [...] A luz volta” (NOVARINA, 2009-2, p. 150) e também com intervenções acerca do teatro pela boca dos próprios sujeitos ficcionais: “Uma luzinha pequenininha pode iluminar um teatro inteiro?” (NOVARINA, 2009-2, p. 150). Isso reforça a condição da luz como algo inerente ao teatro e aqui é utilizada como uma metáfora da luz interior que habita os sujeitos da obra, o que é revelado e desenvolvido de maneira mais intensa nas últimas duas cenas de *Vocês que habitam o tempo*.

Além disso, a tradução de *la lumière nuit* que isolado de seu contexto é transposto literalmente para *a luz noite*, revela um impasse na tradução de *Vocês que habitam o tempo* que Ângela Leite Lopes, a tradutora, discorreu em seu artigo *Cesura e Suspensão na cena de Novarina*. A expressão encontrada também no texto *A Inquietude* e em outros, sempre se seguia ao verbo

conjugado *nuisait*, que significa estragado, prejudicado, ainda tem relação com a ideia de nocividade e também faz referência à palavra *nuît*, noite, enquanto sonoridade do verbo conjugado na terceira pessoa. Questões acerca da tradução à parte, o que Ângela parece nos chamar atenção neste trecho é justamente a noção de obscuridade e noturno presente no texto:

Foi nessa fala que meu deu o estalo e cheguei à “luz noitinha”, que finalmente me apaziguou em relação ao original. Acredito que foi o tempo verbal, no passado em função da narrativa, que facilitou o meu acesso a essa formulação. *Vocês que habitam o tempo* pode ser considerado um nocturne. É a noite que domina a peça. Algo de bem própria da língua portuguesa, o diminutivo, trazia uma marca verbal, tinha, para a palavra noite. E deixava a frase tal qual estava no francês: “La lumière nuit”; “a luz noitinha” (LOPES, 2011, p. 38).

Noturno é um gênero musical do século XIX. O mais representativo do gênero, Frédéric Chopin, compunha a partir da inspiração noturna. As obras são carregadas de lirismo, dramaticidade e melancolia. Segundo o teórico Willard Palmer as características deste gênero musical são:

Melodia simples, lírica, sobre um acompanhamento baseando em um padrão particular. A melodia era frequentemente ornamentada, escalas, e elaboradas figuras ornamentais, assim como terças paralelas, sextas e oitavas. Como a noite, os Noturnos de Chopin são cheios de mistério e melancolia, com estrelas e romance, agitação e remorso (PALMER apud MEIRELES NETO, 2012, p. 27).

Parece-me ser esse o caráter que a tradutora Ângela Leite Lopes deseja imprimir quando de sua indicação “*Vocês que habitam o tempo* pode ser considerado um nocturne” (LOPES, 2011, p. 38), além de evidenciar, como já citamos no conteúdo sobre o simbolismo, a influência da música em obras que se dedicam a evidenciar a oralidade, a musicalidade da palavra.

Após essas conceituações é necessário que voltemos à primeira citação, retirada do site da Editora Pol responsável pela publicação de *Vocês que habitam o tempo* na França:

Esta é uma peça sobre a ‘luz’ e a ‘noite’, que a fala transmite, mas também um catálogo muito amplo de humanidades, onde encontramos por exemplo, A Mulher das Cifras, Farejador de Babado, vários tipos de crianças parietais e um ser sem medida: Outrem! (POL EDEUR, 2013).

Atentando para essa noção de luz e noite que a fala transmite, fica claro a ligação direta de constituição do sujeito em *Vocês que habitam o tempo* por uma luz e por um noturno. Mas a isso tudo podemos somar a ideia primeira que aqui apresentamos neste capítulo acerca da palavra enquanto geradora de coisas e do sujeito como um ser antropogênico, criado pelas palavras. Portanto, a ligação direta entre palavra luz e noite se revela pulsante, principalmente na última cena. Desenvolveremos isso um pouco mais adiante.

O que gostaríamos de abordar agora é a concepção da ideia de deus com a de luz e noite. Em *Vocês que habitam o tempo* encontramos: “Ninguém nunca viu Deus que habita numa luz inacessível” (NOVARINA, 2009-2, p. 212), essa concepção de luz inacessível pode se somar ao noturno na medida em que o percebemos enquanto mistério. Deus, a luz e a noite representam em *Vocês que habitam o tempo* o indizível, o intocável. “Nós só vemos a luz melhor nos furando os rostos para ver a sequência no fundo dos outros, nós só vemos Deus melhor nos furando os rostos para nós à nossa revelia e que ela vem de mais longe que nós” (NOVARINA, 1999, p. 40). E ainda:

A palavra é algo como o espírito do corpo, o álcool da carne, seu sêmen sonoro, que deixa o corpo, modulada, expulsa em matéria sutil, ejetada em corpo volátil: é uma matéria de espírito, a alma seminal do corpo humano, como sua glória, sua nuvem, como um suor musical da carne, vibrante, exsudada, que sobe no ar vibrando, subindo do corpo todo fazendo-o vibrar, saindo do corpo e subindo unicamente para se perder. A palavra não é algo que se dirigiria ao espírito, mas algo, saído do corpo, que se retira, que alivia da carne, que sobe, que se exila como uma luz do corpo (NOVARINA, 1999, p. 55).

Portanto, a conjunção do sujeito enquanto palavra, a fala, no seu sentido máximo de que “aquilo que não se pode falar, é isso que é preciso dizer” (NOVARINA, 2009-2, p. 152) encontrado em *Vocês que habitam o tempo*, vai diretamente ao encontro do entendimento de deus enquanto algo inexplicável, enquanto mistério, luz e noite que nos habita. Nessa conjunção de conceitos se faz importante direcionar a discussão para a fala final, que sintetiza toda a obra na salvação, na glória do sujeito através da palavra:

Ele diz: A luz notinha. Ele diz com seus braços: O tempo não existe. Ele diz: Se os animais pudessem falar, não teriam nada para dizer. Ele diz: Mesmo na noite a palavra se transmite. Ele diz: A palavra transmite também a noite com ela. [...] Da mesma forma que se a

gente pára de falar, a luz pára e desfalece (NOVARINA, 2009-2, p. 215).

1. 10 O SIMBOLISMO E VALÈRE NOVARINA

Antes de falarmos mais especificamente sobre as visões acerca do personagem em *Vocês que habitam o tempo*, para finalizar a relação com a poética simbolista, faremos um levantamento das principais questões as quais Novarina responde e desenvolve avançando na direção desta poética, sendo essas indicações acerca do entendimento da poética simbolista na escrita e outra mais efetivamente sobre o teatro.

A primeira questão me parece ser reforçada na obra *Vocês que habitam o tempo*: a pluralidade de visões em contraposição à dualidade do simbolismo. Para os poetas do século XIX a intenção era ligar as visões dicotômicas de céu e inferno, de interior e exterior, corpo e espírito, de maneira a poder compreender a partir da materialidade do mundo as possibilidades de sensoriedade e lirismo. Diferentemente do simbolismo, que preconiza o “contato com uma esfera superior” (BALAKIAN, 1985, p. 142), para Novarina, a expansão, o desligamento com a visão unificadora do humano aponta não para uma possibilidade de uma outra vivência. A experiência artística em *Vocês que habitam o tempo* aponta para uma multiplicidade de percepções do sujeito. Fora do humano e também fora da visão clássica de espírito, a obra constrói uma passagem nas diversas e infinitas possibilidades de experiência do ser sempre no trânsito, sem aderir a nenhuma vivência específica. Logo, os personagens em *Vocês que habitam o tempo*, não podem ser indicados, nomeados, caracterizados nem numa esfera identitária, tampouco numa esfera lírica, espiritual.

Outra questão importante é o entendimento do trabalho do poeta. Para os simbolistas, o escritor deve se ligar à criação de maneira a descobrir o que denominam enquanto obscuro e misterioso: “O romântico aspirava ao infinito, o simbolista pensava que podia descobri-lo” (BALAKIAN, 1985, p. 20). Em Novarina, este trabalho na construção da obra passa não pela descoberta, mas pela invenção. A descoberta pressupõe algo que já existe e sobre o qual o

poeta vai dar uma luz em determinado aspecto. A criação pressupõe, conforme debatemos quando da indicação do contemporâneo pelo filósofo Agamben, uma entrada no escuro que, ao invés de ser uma ação passiva na ausência de luz, é a ativação de células da retina, *off-cells*, que criam essa escuridão.

Por fim, o maior avanço no que diz respeito às obras de Novarina está justamente numa constante incitação do trabalho do ator através texto. Segundo Jean Jacques Roubine, o ator no simbolismo deve se despir de toda a interpretação carregada a fim de alcançar estados de espíritos, senão equivalentes ao do poeta, no mínimo mais distantes do homem:

Os simbolistas mostram desconfianças análogas em relação ao ator. É que lhe cabe, nesse teatro, proferir a palavra do poeta. Nada mais, nada menos! Proferir quer dizer também encarnar, materializar. O ator é sempre mais ou menos culpado! Através das vibrações, seu sinal particular, as entonações mais ou menos aproximativamente calculadas de seu órgão vocal, ele torna espessa, degrada a pureza do verbo e seu poder de irradiação (ROUBINE, 2003, p. 124).

Como já levantamos anteriormente, Novarina também acredita que o ator está acostumado a trabalhar com a palavra de maneira a delimitá-la no uso cotidiano e costumeiro.

Nada de cortar tudo, recortar tudo em fatias inteligentes, em fatias inteligíveis – como manda a boa dicção francesa de hoje em dia, na qual o trabalho do ator consiste em recortar seu texto qual salame, acentuar certas palavras, carregá-las de intenções, reproduzindo em suma o exercício de segmentação da palavra que se aprende na escola (NOVARINA, 1999, p. 08).

Porém a distinção está na resolução, na maneira como o próprio texto incita a criação do ator. Os artistas simbolistas indicaram:

Mallarmé, Jarry e a maioria dos simbolistas estacionam nessa posição... Ao mesmo tempo, estão bem conscientes de que a supressão do ator consumiria o fim do teatro. Vão então buscar soluções apropriadas a aprisioná-lo em uma estrita rede de coerções estéticas, de maneira a amenizar o peso mimético de sua presença física e seus vícios de atuação. Jarry por exemplo, propõe uma irrealização do gestual, uma dicção salmódica e um retorno à máscara. Maneira de arrancar o ator de sua humanidade cotidiana! (ROUBINE, 2003, p. 124).

A questão intrigante na obra de Novarina é que ele credita ao uso da palavra não comunicacional, à experimentação do verbo não articulado, a necessidade da fala. A sonoridade, a presença, o sopro do ator são questões inerente aos seus textos: “O teatro não é uma antena cultural para a difusão oral das literaturas, mas o lugar pra se fazer sempre, materialmente, com que a palavra morra dos corpos. O ator é o morto que fala, é seu defunto que aparece pra mim!” (NOVARINA, 1999, p.15).

Portanto, entre aderências e afastamentos, complementaridades e recusas, o simbolismo muito contribuiu para os desdobramentos da palavra na dramaturgia contemporânea. O interessante é poder encontrar equivalências no teatro de Novarina sem deixar de ressaltar as suas particularidades, olhando para a obra de maneira à contemporaneizá-la conforme Agamben, contendo no novo, um grande diálogo com a tradição.

1.11 O TRANS-HUMANO E A ANTROPOGENIA EM *VOCÊS QUE HABITAM O TEMPO*

Após tecer relações entre o texto de Valère Novarina e o simbolismo, introduziremos alguns aspectos relativos ao personagem em *Vocês que habitam o tempo*. Robert Abirached, em seu livro *La crisis del personaje en el teatro moderno*, afirma que as obras teatrais até o período moderno se relacionam com a mimesis ora como uma aproximação da realidade, ora como um afastamento das condições sociais e históricas - como é o caso do teatro simbolista, do teatro do pós-guerra e toda a vanguarda do início do século XX. De acordo com sua conceituação, podemos concluir então que toda a dramaturgia ocidental estaria baseada numa relação entre o que entendemos por ser humano e as relações travadas, internamente ou externamente, com as situações e questões deste seu mundo.

Com esse paralelo podemos então, a partir de pontos encontrados na peça *Vocês que habitam o tempo*, perceber que as figuras que povoam este texto propõem uma outra conexão com a realidade. Percebendo as relações humanas como interações extremamente recorrentes no campo da arte, tanto

em seu aspecto objetivo, histórico e social, como em seu aspecto subjetivo - as relações pessoais, os conflitos mentais e psicológicos e inclusive os conflitos da ordem do inconsciente - percebemos na obra de Novarina uma tentativa de criação de uma outra mimesis, uma outra realidade. A fala: “Esse mundo me é uma prisão” (NOVARINA, 2009-2, p. 158) referindo-se ao mundo das relações humanas, propõe uma chave essencial para o entendimento desse novo universo, que nasce como uma recusa às regras de comportamento do humano.

Essa outra mimesis, esse outro sujeito que se apresenta em *Vocês que habitam o tempo*, se mostra a princípio como cotidiano, reconhecível, sendo nominado como: “O Vigia”, “A Mulher das Cifras”, “Jean-François” e outros. Claudio Serra, descrevendo e refletindo sobre a experiência de montagem do texto de Novarina no artigo *Ensaando Vocês que habitam o tempo* nos propõe uma leitura que corrobora com este estudo: “Os seres que atravessam o texto são cotidianos, mas em momentos extraordinários, o que os coloca em suspenso” (LOPES, 2011, p. 94). O que para Serra se configura como extraordinário, aqui nesta reflexão se estabelece mais certamente como uma fuga, refutando o caráter ordenador do universo humano.

Novarina, numa reflexão sobre o trabalho do ator, nos permite fazer um paralelo também sobre a construção de outro universo e desses outros personagens, quando se refere ao trans-humano:

Tem um novo corpo que aparece em cena e que é submetido a outras leis materiais, uma espécie de aparição, um corpo carregado diante de si, um corpo exterior porque a imagem fundamental que eu tenho bem no fundo é que o ator carrega um corpo diante dele, ele carrega a linguagem diante dele. Ele apresenta seu corpo. Ele é trans-humano. Ele sai da definição do homem. O ator vem destruir o ídolo humano que se reconstitui o tempo todo, porque os homens são fundamentalmente fabricantes de ídolos. O teatro vem destruir as imagens prontas do homem (NOVARINA apud LOPES, 2011, p. 22).

A partir desta reflexão de Novarina, podemos então estabelecer que o trabalho com o personagem, que encontramos na obra *Vocês que habitam o tempo* se dá numa tentativa de construção de uma nova mimesis, que se

estabelece então fora das conexões do humano, e que instaura uma vivência que podemos então intitular trans-humana¹⁶.

Essa outra mimesis, a trans-humana, como que mergulhada no escuro da nossa contemporaneidade, profetiza um futuro, um vir-a-ser que a arte revela para propor então um “projetivo passado” (NOVARINA, 2009-2, p. 155).

Com essa ideia da criação de uma outra percepção acerca do sujeito que vai reger a dramaturgia de *Vocês que habitam o tempo*, podemos somar outra reflexão sobre o personagem a partir de uma fala de Valère Novarina, extraída da mesma entrevista a Ângela Leite Lopes. Ele diz:

E tem também essa sensação, ao escrever (que eu tive principalmente quando escrevi *Vocês que habitam o tempo*) que a linguagem é antropogênica. Você atira uma palavra, ou você quebra uma palavra e isso vai produzir homem (NOVARINA *apud* LOPES, 2011, p. 23).

Isso nos leva a crer que a invenção de homens através da palavra é o ponto central para que se possa investigar o sujeito ficcional presente nesta obra. A palavra atirada, quebrada, como nos diz Valère Novarina, tende a produzir um ser igualmente fragmentado, que, fora das convenções de fala do nosso cotidiano, somente pode ser considerado um homem retirado da nossa percepção realista de humano.

O seu texto revela, então, a criação desses outros sujeitos ficcionais, que não mais dão ordem e características anteriores às suas próprias palavras, mas que instauram o sujeito através da linguagem. Em seu texto *Diante da Palavra*, o autor afirma que “as palavras precedem as coisas” (NOVARINA, 2009-1, p. 18) numa relação direta à última fala da primeira cena de *Vocês que habitam o tempo*: “[Vamos] preceder tudo o que segue” (NOVARINA, 2009-2, p. 147). Como num convite, o texto aponta que o leitor deve tomar a palavra como origem de tudo o que se apresenta no texto, numa nova lógica. A palavra aparece como precedente, anterior, a qualquer aspecto, que cria em sua origem, um novo universo, um novo sujeito a partir das palavras. Na dramaturgia encontramos a indagação “será que minha boca cabe bem nessas

¹⁶ Esse conceito também foi desenvolvido pelo dramaturgo Roberto Alvim no livro *Dramáticas do Transumano* editado pela Editora 7Letras em 2012. Porém, neste estudo, nos deteremos à conceituação indicada por Valère Novarina em entrevista à pesquisadora Ângela Leite Lopes em 2009.

palavras?” (NOVARINA, 2009-2, p. 157) que inverte a ordem de relação que encontramos na tradição teatral, quando as palavras é que deviam caber na boca dos personagens. Diferentemente da tradição que preconiza um personagem que fala, aqui o sujeito é falado.

O próximo capítulo pretende apresentar e analisar as estratégias de construção dos sujeitos presentes no texto *Vocês que habitam o tempo*. É a partir dessa experiência singular que a peça proporciona ao leitor e ao teatro, que pretendemos repensar a figura do personagem, do sujeito ficcional, na contemporaneidade.

2. OS PERSONAGENS

2.1 OS PERSONAGENS EM *VOCÊS QUE HABITAM O TEMPO*

Neste trecho analisaremos cada um dos personagens em *Vocês que habitam o tempo*. Longe das tradicionais análises dos personagens dramáticos, o olhar sobre esta obra de Novarina pede uma outra maneira de perceber estes sujeitos ficcionais. Em *Carta aos Atores*, debruçando-se sobre o ofício da atuação, o dramaturgo faz algumas considerações sobre a relação dos atores com os personagens:

O ator não executa mas se executa, não interpreta mas se penetra, não raciocina mas faz todo o seu corpo ressoar. Não constrói seu personagem mas decompõe seu corpo civil ordenado, suicida-se. Não se trata da composição de personagem mas de decomposição de pessoa, decomposição do homem ali sobre o palco (NOVARINA, 1999, p. 21).

A partir da decomposição do homem, o texto trabalha justamente com a construção de uma pluralidade, do sujeito ficcional que não opere na ordem da identidade e acabe por mostrar-se transitório e múltiplo, num movimento constante entre instâncias distintas de ser. O próprio Novarina, na entrevista *O Homem fora de si*, acaba por revelar essa dimensão plural do personagem, mesmo numa instância particular:

Sim, nós vivemos em grupos, em constelações, e como Marx já disse de maneira tão forte: “A sociedade não se compõe de indivíduos mas de relações.” Mas o teatro nos diz também outra coisa: que o personagem ele mesmo é uma cena. O indivíduo é um falso átomo: ele é ele mesmo plural, ele se divide. Ele é a cena de um drama, o teatro da linguagem. O átomo humano é a pessoa, e esta palavra está magnificamente vazia (NOVARINA, 2002).

Em relação ao trecho “o átomo humano é a pessoa” (NOVARINA, 2002), o termo utilizado pelo autor é *personne*, que, como já indicamos anteriormente, quer dizer pessoa/alguém e ninguém simultaneamente. E é justamente sobre essa ambiguidade do termo francês que Novarina se refere quando a qualifica

de “magnificamente vazia”. É a partir deste olhar contraditório e superficialmente vazio que nos debruçaremos em *Vocês que habitam o tempo*.

Nossa análise será plural e por vezes ambígua e obscura. Mas ela se refere justamente à constituição novariana de personagem passageiro, que transita entre esferas distintas na experimentação da palavra.

Adentrando mais fortemente às especificidades dos personagens em *Vocês que habitam o tempo*, Valère Novarina afirma que esta dramaturgia foi criada a partir da seguinte estrutura: exposição, da cena I à cena V; entreto invisível, cena VI; e desenlace, da cena VII à cena XIV (NOVARINA apud LOPES, 2011, p.82). Ainda sobre a estrutura da peça e a relação com a aparição dos personagens, ele orienta:

Os personagens de *Vocês que habitam o tempo* talvez sejam movidos por gravitação dos astros. Por exemplo, tem esse personagem que se chama João do Tempo, que aparece uma única vez no finalzinho da peça. Eu dizia à atriz que fez esse papel na estreia que, se o espetáculo fosse mais longo, talvez ela passasse duas vezes. Há uma espécie de circularidade, como os planetas ao longo de suas diferentes órbitas. [...] Então, tem toda uma instrumentação e uma orquestração de vozes e de identidade rítmica das vozes que criam pouco a pouco algo no tempo e no espaço (NOVARINA apud LOPES, 2011, p. 19 e 20).

Essa relação com a órbita, com a circularidade ressalta a oposição com o personagem dramático que se constrói em linha, trabalhando a perspectiva, desvendando verticalmente sua identidade. Em *Vocês que habitam o tempo* a circularidade trata de propor uma outra relação ao expor os personagens. Neste, o centro que rege a gravitação não passa por nenhum psicologismo. O que conduz os movimentos dos sujeitos ficcionais é a linguagem, a palavra e o ator (NOVARINA apud LOPES, 2011, p. 20).

Quando Novarina discorre acerca do ator em *Luzes do corpo*, percebemos também uma referência à aparição dos personagens em *Vocês que habitam o tempo*:

Se ele [no nosso caso, o personagem] muda de ângulo, de ponto de vista, é de repente, sem transição e por salto, decompondo todas as figuras ao mesmo tempo, sem degradé, sem nuance, geometricamente por cortes e em planos agudos. Sem sombra, sem alo, sem mais-ou-menos para fingir que é de verdade, sem nenhum flou e sem hesitação; ele exerce sua arte de um traço e em plena luz;

ele avança diante de nós para desimitar o homem (NOVARINA, no prelo).

Portanto, a análise abaixo descrita também pode parecer desconexa e fragmentada, mas vale ressaltar que, conforme Novarina, igualmente o personagem assim se apresenta.

2.2 O VIGIA

O primeiro personagem a falar nesta peça é “O Vigia”. Ele se apresenta de maneira mais recorrente na exposição, faz duas rápidas inserções no entreato invisível e acaba sua aparição na cena VIII, quando, num grande monólogo, encerra suas questões no texto e “sai para sempre” (NOVARINA, 2009-2, p. 183).

A primeira fala do texto sai da boca do “O Vigia” apresentando como que uma pista de que, contraditoriamente, todo o texto se trata de um grande período de silêncio: “Mas silêncio, ei-lo aqui” (NOVARINA, 2009-2, p. 147). Resgatando o conceito de silêncio, o dramaturgo o concebe como uma forma de calar a comunicação e propor, através das falas, um silêncio que instaure outros tipos de relação com a língua. Ou ainda, ele ressalta que o verdadeiro silêncio é cheio de palavras, propondo também uma outra relação com a linguagem.

Suas falas se misturam entre descrições de paisagens e de acontecimentos, colocando-o formalmente de acordo com a denominação dada, o ofício de vigiar, e também ressalta as relações mais imperativas com a linguagem, de modo a enfatizar o seu lugar de mestre, de uma espécie de guia.

Em toda a segunda cena, monologicamente, ele descreve os acontecimentos do que nos parece ser uma comunidade, conforme a rubrica: “Um homem sobe no alto de uma cidade para se ver” (NOVARINA, 2009-2, p. 148). A descrição, a princípio, se mostra detalhista e objetiva, porém a construção vai ganhando ares mais subjetivos, de maneira a desconstruir a fala e instituir o personagem enquanto “passagem” e não enquanto identidade psicológica:

8 horas e 19: uma quatro Renault limão-azul-verde, indo da direita pra esquerda e da esquerda pra direita. 9 horas e 26: uma mulher às vezes empurrando um carrinho de compras. [...] 10 horas em ponto: um homem parrudo, seguido da Mulher de calça morta. 10 horas e um: um usuário bem magro segurando seus cinco dedos numa mão (NOVARINA, 2009-2, p. 148).

E ao final do relato ele finaliza “vi que tarde demais eu tinha esperado o bastante, eu já tinha visto demais que eu não tinha nada pra ver. Caí de meu promontório” (NOVARINA, 2009-2, p. 149).

Sua recorrência na primeira parte do texto, a exposição, se dá também pela argumentação que apresenta questões acerca da outra relação com o humano, com a palavra e com a tentativa de desarticulação da comunicação. Na cena IV, o personagem “A Criança das Cinzas” por algumas vezes o chama de abade, colocando-o como um conselheiro, um consultor acerca da própria relação com as experiências dos personagens: “Abade... doutor... meu irmão... [...] Esse mundo me é uma prisão” (NOVARINA, 2009-2, p. 158). Ou ainda:

Abade, mesmo se fossemos dois somente num único, ou mesmo se estivéssemos no interior somente dos cães, ou se fôssemos somente sombras em número no interior dos cães, teríamos cabeças de pedra para não sofrer mais nenhum frio (NOVARINA, 2009-2, p. 158).

Na cena VIII ele revela ser o criador dos bastões, os tubos, que aparecem em vários momentos durante o texto: “Não obstante fiz uns bastões” (NOVARINA, 2009-2, p. 181). Isso nos faz lembrar que em vários momentos ele próprio ordenou a troca de bastões: “Troquem os bastões de ciência. [...] Troquem os bastões de silêncio” (NOVARINA, 2009-2, p. 167). Esse fato ressalta seu aspecto de orientador, conselheiro dos personagens com os quais se relaciona.

Na última cena na qual “O Vigia” se apresenta, já na rubrica podemos considerar uma situação: “Um homem entra pensando estar saindo” (NOVARINA, 2009-2, p. 180). A ideia de entrar saindo também é encontrada no texto *Para Louis de Funès* em relação ao ator, dando a ideia de que o *entrar saindo* ressalta a condição vazia do sujeito:

O ator que progride, quer dizer que sabe recuar de verdade, o Ator Nulo e Perfeito, pratica o vazio cada vez mais, como um esporte

difícil. Louis de Funès declarava no final de sua vida: “Pratiquei o vazio durante minha vida toda diante de todos”. Ele queria abrir para os atores uma Escola Nacional de Vazio. Onde se aprendesse simplesmente a conseguir entrar saindo. O que não se aprende, se acha, mas somente no final de um imenso trabalho debaixo da mesa. Quer dizer depois de ter pensado muito com os pés (NOVARINA, 1999, p. 45).

Esta ideia de praticar o vazio caminha para a desordenação do humano ressaltando a passagem enquanto questão principal dos personagens em *Vocês que habitam o tempo*. A cena continua parecendo um retorno às últimas vivências do “O Vigia”, e, refletindo acerca delas, apresenta um ar melancólico e desesperançoso: “Passei minha vida falando aos falantes” (NOVARINA, 2009-2, p. 180).

Ainda nessa cena, podemos considerar que toda a sua descrição de acontecimentos do passado servem como uma explicação sobre a sua morte. Desapegando-se de toda a sua história, ele se coloca mais uma vez enquanto passagem: “Eu esperava assim acabar antes de rever de verdade o fim das coisas. Eu teria feito de tudo para ter a esperança de ter acabado antes de rever o fim das coisas” (NOVARINA, 2009-2, p. 183). A cena termina com a rubrica “ele sai para sempre” (NOVARINA, 2009-2, p. 183), o que acontece de fato.

2.3 A MULHER DAS CIFRAS

“A Mulher das Cifras” aparece em dois momentos na peça. Na primeira cena ela desconstrói a visão dicotômica entre o exterior e o interior:

O exterior está no exterior do exterior. O interior não está no exterior de nada. O interior está no exterior do interior. O exterior não está no exterior dele. O interior não está no interior do exterior. [...] Você está no interior de ti. Você não está no interior do exterior. Ele está no interior dele. O exterior não está no exterior de nada. Nada está no interior dele (NOVARINA, 2009-2, p.147).

Esta fala que inicia o texto de Novarina instaura através da repetição e da desconstrução de palavras contraditórias, um pensamento acerca da

experiência deste texto que não prevê certezas, mensagens diretas e indicações de pensamentos unívocos. Somando-se a isso também apresenta um conceito acerca da própria constituição de personagens nos quais seus interiores e exteriores se contêm, nos levando à ideia de que se trata sempre de um trânsito entre várias instâncias de subjetividade.

Já na segunda aparição de “A Mulher das Cifras” na cena X, ela se relaciona com o personagem “O Farejador de Babado”. Neste momento podemos perceber melhor as nuances construídas no trânsito do personagem. Primeiramente, ela evoca uma lista grande de compromissos passados, como se estivesse lendo sua agenda. Dentre esses apontamentos encontramos algumas indicações de dinheiro fazendo relação com o seu próprio nome: “Três de junho: ganhei três milhões em oito segundos e dois... Junho oito: dezesseis milhões de melhor sob porta-monedas” (NOVARINA, 2009-2, p. 188), e logo depois indica um conselho que recebeu:

Mulher de ti mesma, não te coloca nunca em posição de ter que contar as posições das cifras em sucessões que se adicionam e subtraem o mundo que passa ao mundo que é; pois todos os números colocados dentro do mundo ultrapassam o número das coisas do mundo (NOVARINA, 2009-2, p. 188).

Além disso, em outro momento ela volta a refletir sobre a proposição dos números para os homens: “Apenas os algarismos desprovidos de tudo poderiam ter nos formado de alguma coisa; mas eram impedidos de ser em número, os alfabetos também não portavam mais palavras” (NOVARINA, 2009-2, p. 189). Assim como o texto ressignifica o uso das palavras, retirando-as de um contexto da comunicação ordinária, neste momento pretende-se também pensar sobre o uso dos números como enquadramentos de uma existência humana. Evoca-se, então, outra relação com as cifras.

No decorrer da cena X, ela também discorre sobre os nomes que usa: “Meu nome de moça é: moça da Solidão e de João do Germe” (NOVARINA, 2009-2, p. 190). E ainda:

O Farejador de Babado: Repita seu nome! / A Mulher das Cifras: João Uros, Hurciliana Ritaldo. Tenho dois nomes, de tanto que não me sinto mais muito bem num e noutro. Desde que tem na minha vida alguma coisa que é sem vida me chamam de Janjão do fim dos tempos (NOVARINA, 2009-2, p. 191).

Isso nos remete à ideia de chamamento que sinalizamos anteriormente. O chamado, ao contrário da nomeação trabalha também neste ritmo de aderência instantânea, fazendo com que a palavra seja designada ao sujeito ou objeto somente no momento da sua proferição, pois a cada momento em que o chamamos, ele se mostra distinto. Isso se apresenta de maneira diferente da nomeação, que carrega a palavra enquanto identidade permanente, assinalando o objeto ou sujeito para o resto de sua existência.

A maior parte do discurso, mesmo que desarticulado e por vezes contraditório, pode nos levar a relacionar “A Mulher das Cifras” a uma recorrência do presente. Ela afirma: “Eu esperava nada do passado, nem tinha mais futuro do qual a gente se lembre. Eu repetia meu presente todo o tempo sempre contando todos os elementos. Eu repetia todo meu presente em toda e qualquer ocasião” (NOVARINA, 2009-2, p. 190). E ainda no momento da morte, ela faz uma relação com o presente: “No monumento de minha morte, gravarei que no momento de minha morte, eu me espantarei sempre de viver ainda” (NOVARINA, 2009-2, p. 190) o que nos leva a referenciar Sarah Kane e sua ideia de que somente no momento da morte é que de alguma maneira a vida faz sentido.

2.4 AS CRIANÇAS PARIETAIS

Esses personagens diferem de todos os outros em *Vocês que habitam o tempo*. Eles se apresentam com a mesma designação, porém de maneira plural, com falas complementares e também antagônicas. Com eles podemos fazer referência direta ao personagem coral que desenvolve Jean Pierre Sarrazac¹⁷. Ainda que com o mesmo nome, estes personagens se apresentam enquanto diversas subjetividades que dialogam e se constroem a partir do trânsito de suas existências.

¹⁷ Sobre o personagem coral ler o subcapítulo 2.5 da primeira parte deste estudo.

Esses personagens aparecem somente no início do texto, na cena III, ainda na parte que Novarina intitula exposição. Eles se relacionam todo o tempo entre eles, exceto em dois momentos em que “O Vigia” os interrompe. Num primeiro momento ele repete a pergunta: “Em que pé está a noite?” (NOVARINA, 2009-2, p. 150) e no fim da cena ele atravessa “Vocês eram uns idiotas que carregavam uma sacola de frases para os idiotas” (NOVARINA, 2009-2, p. 153). Afora esses dois momentos, “As Crianças Parietais” dialogam entre si.

A rubrica inicial da cena III indica: “A cena é representada no presente de aparição” (NOVARINA, 2009-2, p.150), esta, por si só, já coloca em xeque a constituição do teatro. Ela propõe que duas convenções antagônicas convivam na cena: a instância representativa e a instância do presente, da não ficcionalização. Logo, a cena deve passar, transitar, entre proposições da ordem da representação e da apresentação.

Além disso, logo no início da cena, encontramos um dos poucos momentos em que, de maneira mais direta, o texto apresenta uma questão meta-teatral: “Digam a meu corpo que não estará mais aí se alguém ficar quando eu não estiver!/a luz se apaga./Uma única luzinha pequeninha pode iluminar um teatro inteiro?/a luz volta” (NOVARINA, 2009-2, p. 150). Neste momento o texto faz alusão ao conceito de luz enquanto divindade e mistério, como vimos no capítulo anterior, ao mesmo tempo em que coloca este conceito na materialidade do teatro, evocando a luz e a escuridão como representativos do dito e do não dito no teatro.

Seguido a esta proposição, “As Crianças Parietais” iniciam uma discussão acerca da constituição do corpo como representativo ou não de uma identidade do sujeito:

Interroguemos nossos corpos e perguntemos a eles enquanto eles pensam se eles são realmente aqueles que nos carregam para viver./ Interroguemos nossos corpos e perguntemos a eles se dizem que são. Se não responderem a nossas perguntas com nenhuma palavra, olhemos dentro pra ver se cá estamos./ Nós examinamos o presente humano. Nós somos nós os homens, nós olhamos nossos corpos uns dos outros para ver se ali estamos. Estamos aqui como doutores que examinam por palavra o momento onde nós estamos. Nós nos vemos uns aos outros pelos buracos de pedrinhas (NOVARINA, 2009-2, p. 150).

E finalizam designando seus corpos enquanto uma lógica de funcionamento que difere do convencional humano: “Minha palavra fala o que todo mundo pensa. Meu cérebro pensa o que ninguém diz. Meu pensamento fala o que ninguém pensa” (NOVARINA, 2009-2, p. 151).

É então pela boca da “As Crianças Parietais” que pela primeira vez encontramos a ideia “troca de tubos de razão” (NOVARINA, 2009-2, p. 152), que será utilizada várias vezes no texto. A rubrica logo abaixo indica “eles trocam frases lidas numa sacola” (NOVARINA, 2009-2, p. 152), o que nos faz perceber que a troca de frases corresponde, então, a uma espécie de troca de tubos de razão. Posterior a isso, “As Crianças Parietais” leem frases diversas, que também contribuem para estabelecer um outro pensamento acerca da palavra: “Aquilo que não se pode falar, é isso que é preciso dizer” (NOVARINA, 2009-2, p. 152) e ainda “o homem está na ordem das palavras e não o mundo na ordem das coisas” (NOVARINA, 2009-2, p. 152).

Como dissemos anteriormente, se trata de uma coletividade de vozes que falam separadamente e que ao mesmo tempo se ligam pelo nome. Agregando a esse pensamento o significado da palavra *parietal*, que denota os ossos que compõem o crânio, podemos perceber que as falas das “As Crianças Parietais” são uma reflexão acerca da constituição do que venha a ser o cérebro. Estes personagens falam sobre a outra composição deste corpo transitório, passageiro. Podemos perceber que, a título de introdução, essas figuras passam pelo texto de maneira a ressaltar uma outra lógica de entendimento do corpo, plural e temporário.

2.5 A CRIANÇA DAS CINZAS

“A Criança das Cinzas” é um personagem que aparece, predominantemente, no desenlace, nas cenas XI, XII e XIV. Porém a sua primeira participação se dá na cena IV, exposição, compartilhada com “O Vigia” e “O Farejador de Babado”.

Na cena IV, “A Criança das Cinzas” inicia com uma criação. Ela instaura um jogo de neologismos e de substituição de nomes já tão convencionados

como os números, os dias, os meses, as cores e outros: “Não são os algarismos 1 2 3 4, os algarismos são: pi, tal, ranata, tral, devum, lab, tov, ilif, eluif, uptério, doducre... não são segunda-feira/terça-feira mas são azuldia, clândia, diadia, vanjedia, colédia, targassa, simoínce” (NOVARINA, 2009-2, p. 154). E continua transformando outros contratos linguísticos como a formulação gramatical da frase e as denominações dos tempos: “O antepositivo concorda em número ao gênero da preposição que seu verbo complementar; no modo equilativo, tanto quanto no depreciativo, o regime do sujeito permanece branco” (NOVARINA, 2009-2, p. 154 e 155) e ainda:

Dezesseis são os tempos quando ainda é tempo: o presente longínquo, o futuro avançado, o inativo presente, o desativo passado, o mais que presente, seu projetivo passado, o passado posterior, o pior que passado, o jamais possível, o futuro acabado, o passado terminado, o possível interior, o futuro posterior, o mais que perdido, o acabativo, o atentadativo (NOVARINA, 2009-2, p. 155).

Mais uma vez encontramos uma recorrência, como uma lista, de datas referidas através dos neologismos criados anteriormente. Essa repetição é extremamente recorrente em *Vocês que habitam o tempo*.

Ainda nessa mesma estrutura, “O Vigia” pede que “A Criança das Cinzas” “examine agora, se você conseguir, o seu presente humano” (NOVARINA, 2009-2, p. 155). Então toda a fala do personagem até o fim da cena IV nos parece ser uma análise do seu passado, referindo-se principalmente à condição humana de maneira pejorativa. Essa afirmação é evidenciada em todo o trecho no qual ela pede para que “O Vigia” a ajude a se libertar de seu corpo: “Meu corpo está sobrando abade” (NOVARINA, 2009-2, p. 158) e ainda em seu extremo “esse mundo me é uma prisão” (NOVARINA, 2009-2, p. 158).

Voltando ao início da cena IV, nos parece ser essa necessidade de se livrar da condição humana o motivo pela qual “A Criança das Cinzas” cria todos aqueles neologismos dos dias, cores, números e etc. Ela encontrou na desconstrução de convenções da ordem linguística uma maneira de se descolar da condição ordinária do mundo. Ela inverte a ideia de que o personagem fala, dando a entender que o personagem, na verdade, é falado:

“Será que minha boca cabe bem nessas palavras?” (NOVARINA, 2009-2, p. 157).

Outra questão que se apresenta na fala da “A Criança das Cinzas” é relativa ao seu nome. Ela questiona: “Diga primeiro se meu nome é realmente João Veto ou se não. Se não for, me afirme. Risque em nulo se não for o caso” (NOVARINA, 2009-2, p. 157) e “O Vigia” responde “teu verdadeiro nome deve ser calado” (NOVARINA, 2009-2, p. 157), em outra cena ela revela que a “nomearam João em poucas coisas, depois Sujeito Carregador das Coisas, depois Janjão das Mancadas, depois Criança Sacrificante” (NOVARINA, 2009-2, p. 197). Portanto, sem mencionar o verdadeiro nome da “A Criança das Cinzas”, podemos afirmar que a designação “das Cinzas” pode fazer referência à recorrente menção à necessidade de uma outra vivência, à morte da sua condição humana: “Vejo o mundo e espero o seu óbito. Abade, eu quero ressuscitar” (NOVARINA, 2009-2, p. 159).

Em todas as cenas posteriores ela continua a construir neologismos com noções extremamente convencionadas, como as notas musicais “dó-rú-mé-fú-sil-sé-dá... dá-sé-lê-sil-fú-mé-rú-dú!” (NOVARINA, 2009-2, p. 202), mas se debruça mais a relatar suas experiências passadas, esperando uma nova vivência: “Toda paisagem está feita em águas impossíveis de serem bebidas regando prados em pedras onde pastam bestas em carne não comível” (NOVARINA, 2009-2, p. 203).

Na cena XI, “O Homem de Ouros” e “A Criança das Cinzas” trocam impressões acerca da condição humana e da possibilidade de mudar de carne e de existência. Ela inicia desejando: “Sentada na minha escadaria, deitado face ao sol levante que pressentia o seu poente, eu esperava fixando o exterior a chegada do presente interior” (NOVARINA, 2009-2, p.194) e mais adiante continua: “Carne humana aonde irá? Descarne humana, aonde me leva? No topo do qual Frontão respondeu: O ser de tudo está em divindade, que é mais do que o ser e sem extremidades!” (NOVARINA, 2009-2, p. 194). Eles comentam sobre um tempo passado quando ainda conseguiam ser alegres e no qual o desconhecimento da sua própria condição levava-a igualmente à felicidade: “Cinco mil e setecentos e quarenta e nove anos que todo mundo passa a sua vida em mesma mesmoria e nós vivemos alegres” (NOVARINA, 2009-2, p.194) e ainda “Deus estava ainda no meio de nós na época como um

pastor que a gente não via. Ele nos habitava em silêncio enquanto ninguém pensava nisso” (NOVARINA, 2009-2, p.198). Porém ainda assim ela finaliza “no dia seguinte, decidi me suicidar para prevenir a humanidade. Tal é a causa de minha serenidade” (NOVARINA, 2009-2, p. 198) motivo pelo qual ela já revelara anteriormente “a minha condição de vivo me extenua” (NOVARINA, 2009-2, p. 197).

Ainda nesta cena, “A Criança das Cinzas” revela um dos poucos trechos em que se refere ao teatro. Ela diz: “Quando o ator para de falar, ali está a prova de veracidade. Ali tudo é falso. Quando o ator está gasto de falar, não há mais ninguém que seja” (NOVARINA, 2009-2, p. 197). Neste trecho encontramos a mesma reflexão acerca da palavra para o humano. O que há de verdade ou mentira nas palavras que falam sobre a condição do sujeito, aqui se revela enquanto desconstrução da palavra ordenadora, uma possibilidade de ser múltiplo e transitório.

Na cena XII, ainda com “O Homem de Ouros”, o personagem começa a dar notícias sobre o fim deste mundo, o que se concretiza no final da peça. “A Criança das Cinzas” indica: “Trago a terra que está toda por terra. [...] Toda a paisagem está feita em águas impossíveis de serem bebidas regando prados em pedra onde pastam bestas feitas em carne não comível” (NOVARINA, 2009-2, p. 203). E então ela revela sua posição diante da vivência neste mundo: “Não gostei de viver sobre a terra. Eu gostava mesmo muito do mar. Eu gostava do mar enquanto vazio” (NOVARINA, 2009-2, p. 205), o que faz referência direta ao conceito de suspensão e ondas que desenvolvemos no capítulo anterior, reforçando a amplitude de existência, de sujeito enquanto passagem, sem possibilidade de delimitação, indicação de sua identidade.

Ainda sob a atmosfera deste fim de mundo eminente, o personagem reflete sobre sua condição a partir de pensamentos acerca do seu próprio nome: “Quando eu tinha chamado só o meu nome em voz alta na solitude das altitudes dos montes, eu pensava ter chamado todos os nomes, mas o eco me pedia perdão” (NOVARINA, 2009-2, p. 204), o que revela e desenvolve a ideia sobre o chamamento que desenvolvemos no subcapítulo 1.2 ainda nesta parte II:

Quando chamamos uma coisa com uma palavra, é que ela não é nossa. Nós sabemos o nome só de nada. E no entanto falamos. Nós não a nomeamos em nada a coisa que chamamos: é apenas ela que estende o ouvido para nós. Nós só chamamos as coisas assim porque não podemos nomeá-las; nós só chamamos as coisas porque elas não estão realmente ali (NOVARINA, 2009-2, p.205).

O personagem sentencia ainda nesta cena que ela forma um casal com “O Homem de Ouros” e que deseja se desligar desta relação: “Eu vivi demais pregado ao curso de mim mesmo. Eu estava sozinho, vivi demais pregado no casal que formo com você. Quero sair vivo do mundo vivo” (NOVARINA, 2009-2, p. 204).

E finalizando na Cena XIV, na qual o personagem divide o espaço com “Jean-François”, eles descrevem o fim deste mundo, que também pode ser uma analogia ao fim da própria peça. Esta relação se dá com a palavra, quando o personagem designa que a existência do mundo se concretiza apenas a partir da fala, a partir da condição de sujeitos falantes, que constroem o mundo quando as palavras são proferidas: “Nós mantemos o mundo falando. Nenhum mundo chegaria sem palavras. Quando a gente se cala, mesmo num teatro falante, há um animal no interior de nós que continua apesar de tudo a pensar” (NOVARINA, 2009-2, p. 213).

2.6 OUTREM

Esse personagem se encontra em três cenas, V, VIII e XI. Porém suas falas são pouquíssimas e extremamente breves, quando não são repetidas: “Que que que que?” (NOVARINA, 2009-2, p. 160). Ele se relaciona, de fato, com “O Guarda de Pedrinha” e “O Vigia”, os outros personagens não se debruçam a responder ou interferir nas poucas falas de “Outrem”.

O personagem atua mais como uma presença ao invés de um falante. O único momento em que podemos encontrar uma referência à sua condição está na sua última fala: “Eu sou homem que não viveu nada! Não vivi nada além do olho do meu cu” (NOVARINA, 2009-2, p. 197).

Porém, no estudo do pesquisador Eduardo Vidal, *Ing Novarina*, ele se refere à ideia de *outros* para Novarina:

O encontro com a língua constitui um acontecimento que não se deixa capturar inteiramente pela lembrança e ainda menos pelo pensamento. É de outra que se trata, outramente, advérbio derivado de um verbo inventado por Novarina, outrar, autrer, como modo de dizer do efeito, que uma parte dos escritores testemunha, de ser tocado desde muito cedo pela outridade da língua (LOPES, 2011, p. 147).

Essa possibilidade de entendimento do personagem nos leva a conectar a “outridade” da língua também enquanto uma presença, antes de uma desarticulação da fala. Neste sentido, o silêncio do personagem “Outrem” também significa o tensionamento da língua, que se refere a uma ausência que não condiz com o nada, e sim com uma torção.

Em outro momento o pesquisador utiliza da ideia de “outro” para designar a relação com corpo:

Uma topologia do corpo se desenha. Já não se trata apenas do corpo humano visível, mas do outro corpo, audível, corpo dos órgãos que falam a língua da libido. Corpo aberto ao Outro, a pura diferença, onde as palavras repercutem, ressoam como gozo. Corpo feminino se entendemos que as mulheres sabem um pouco mais do Outro, de seu gozo. “Todos os grandes atores são mulheres”. O ator abandona o corpo construído na imagem de seu sexo para arriscar-se no enigma e no mistério do Outro corpo, de Outro sexo. “Somos atores porque não nos habituamos a viver no corpo imposto, no sexo imposto” (LOPES, 2011, p.153).

Portanto, o personagem “Outrem” tende a trabalhar no trânsito destas duas possibilidades. Uma delas é no tensionamento da língua, construindo, ao mesmo tempo em que a desestabiliza, uma língua não comunicacional, e que condiz com a fala, a oralidade. Por outro lado, o “outro” se dá sempre na relação com um outro corpo, mesmo que numa relação silenciosa. O personagem “Outrem” se dá na passagem entre o não comunicacional e o corporal, fora das condições enquadrantes do humano.

2.7 O GUARDA DE PEDRINHA

Este personagem se apresenta somente na cena V, ainda na Exposição, junto ao personagem “Outrem”. A cena é quase monológica, já que poucas intervenções e relações acontecem entre os personagens.

A começar pelo nome, a palavra pedra aparece várias vezes durante o texto, articulando a ideia de que a palavra enrijecida, una, comunicacional se assemelhe a uma pedra. A pedra aparece como uma metáfora do que é concreto, do que não tem pluralidade, daquilo que, para Novarina, é a conformação do mundo para os humanos, que se esforçam por significar, indicar, enrijecer todos os objetos, todas as possibilidades. No texto *Morada Frágil* Novarina define:

Logoscopia: a linguagem se vê agora, respirada; nela o espaço gira num turbilhão; o verbo é voador, libertador, liberado pelo livre-sopro; há rapto no pensamento por sopro de ar e vôo do espírito. Pois não se esqueçam que: o que há de primeiro para nós os homens é a imobilidade da morte. Nós somos sufocados de nascença. Primeiro somos pedras de pedra – e pedregulhos. Somos mortos de nascença: isso não aconteceu com os animais (NOVARINA, 2009-1, p. 84).

E então quando ele desdobra seu pensamento acerca da fala, ele movimenta a pedra, e a coloca no ritmo do trânsito, da passagem, das significações momentâneas, que nascem e morrem no momento em que são proferidas:

A palavra cintila, irradia e espelha: ela não encerra a coisa em seu perímetro querendo apreendê-la e não tem a intenção de pegá-la; ela sabe que não contém nem o sentido nem a coisa, mas que a chama, a evoca, faz todo o espaço ressoar com sua falta. Pedregulho lançado, provoca. Projétil, ela é lançada para que se ouça, como se sonda um abismo com o eco (NOVARINA, 2009-1, p. 87 e 88).

Portanto, “O Guarda de Pedrinha” faz referência à tentativa de reter o movimento das pedras que a todo o momento são lançadas no texto. Há uma tentativa de apreender o presente, como veremos adiante, mas, na lógica deste texto, o presente inapreensível se assemelha à pedra lançada da palavra, que

deforma a tentativa de concretude, e se coloca no constante trânsito, na passagem contínua.

Em sua primeira fala o personagem afirma: “Não é o corpo que é o túmulo das palavras: só a palavra é a prisão do eu” (NOVARINA, 2009-2, p. 160), com isso, ele afirma não ser a constituição do corpo humano a questão acerca da luta pela ordenação e a crença na unicidade dos sentidos. Mas sim as próprias palavras que, utilizadas de maneira unívoca e indicadora, acabam por limitar as possibilidades de vivência do corpo.

As poucas pistas que “O Guarda de Pedrinha” dá sobre a sua constituição, mesmo que passageira, é a citação da relação com a mãe, indicando que: “Só vivia para agradar a minha mãe, uma velha pirada que tinha me adotado um dia de engano depois de uma doença” (NOVARINA, 2009-2, p. 161). Sobre a relação com a mãe ele ainda adiciona:

Volta das compras, ela sem cessar se punha a gritar, daqui dali e dacolá: “Filho da Pata Alguma, não fique cá, esteja em qualquer lugar onde João Alguém te pegará!” Eu lhe respondia por toda parte se havia uma mulher entre elas que se lembrava de mim na sua época e que me pouparia, mas ela se calou. Minhas dores voltaram e eu me arrependi de lhe ter dado à luz de lhe ter colocado olhos no meio da cara pra me ver (NOVARINA, 2009-2, p. 161).

Como apontamos anteriormente, “O Guarda de Pedrinha” se debruça a refletir acerca do tempo. Dentre várias maneiras de ressignificar o tempo, o clima, o ritmo na música, o tempo subjetivo de nossas existências entre outros, o personagem acaba por desenvolver um pensamento acerca do presente, da possibilidade de se habitar permanentemente o presente, sem se apegar ao passado e ao futuro:

No dia seguinte dessas perguntas, vivendo mesmo assim pra valer, eu repus em depósito minha lembrança no presente, e me situei dali pra diante voluntariamente anteriormente-anteriormente no passado precedente de todas as coisas que foram sejam e eram. O mais que passado ainda não tinha me tocado: eu procurava o presente perfeito onde estar só um instante para ver a vida dentro sem poder nela parar (NOVARINA, 2009-2, p. 162).

E por fim ele se coloca, habita, como uma solução, o seu próprio interior no qual a lógica temporal pode ser suprimida e reinventada: “Eu voltei para o interior me refugiar por precaução, onde ainda estou e de onde eu ignoro tudo

da morte que vem em vida, e de onde eu ignoro tudo da vida que me fez sofrer toda minha morte por engano” (NOVARINA, 2009-2, p. 162).

2.8 O FAREJADOR DE BABADO

“O Farejador de Babado” é um dos personagens mais presentes em *Vocês que habitam o tempo*. Suas falas são longas e seus apontamentos acabam por direcionar alguns entendimentos, mesmo que provisórios, do texto. Ele se apresenta no Entreato Invisível, cena VI, e retorna nas cenas VII, IX, X e XII do desenlace.

Primeiramente é importante salientar que o vocabulário utilizado pelo personagem dá a entender que se trata de um médico, já que em vários momentos ele interroga seus interlocutores como que numa consulta: “Teu nome?” (NOVARINA, 2009-2, p. 164); “teus esperneios?”; “depois de Villenoise?” (NOVARINA, 2009-2, p. 170) “cantor, a quantas operações você se submeteu em três anos?” (NOVARINA, 2009-2, p. 164); “onde você morreu depois disso?” (NOVARINA, 2009-2, p. 174). Além desses indícios, ele afirma: “Nós também os médicos morremos...” (NOVARINA, 2009-2, p. 166), deixando claro a apropriação do ofício para desenvolver suas questões.

Sobre o seu nome podemos sugerir algumas hipóteses. O personagem está à procura de Babado, farejando. Babado (falbalas em francês) se refere à pequenos enfeites de tecido que se costuram em roupas em sua maioria femininas. Para entendermos a denominação é importante citar outro trecho: “Eu tinha querquerido bem garoto me tornar pintor de verdade” (NOVARINA, 2009-2, p. 199). Ele relata então uma decepção no aprendizado do ofício e então decide: “Desde então eu procuro sempre onde encontrar Babado, não o ananus mas Babado” (NOVARINA, 2009-2, p. 199), e então essa busca é citada também em outros momentos: “Onde está Babado? Meu mestre Babado?” (NOVARINA, 2009-2, p. 200).

Percorrendo as cenas, começando pela VI, revelamos sua relação com o personagem “Jean-François” o qual ele sugere dividir o mesmo corpo: “Quando perdemos o corpo junto pela primeira vez? Nem sei mais quando”

(NOVARINA, 2009-2, p. 164). Neste primeiro momento “O Farejador de Babado” está consultando “Jean-François”, e num momento também indica seu próprio histórico médico “fui operado de extrema luz pelo professor Lemaire: dezoito horas de operação a céu aberto. Doze pontos de rasura dos quais veja as suturas. Depois pego em segunda intervenção por doutor Paul Caso...” (NOVARINA, 2009-2, p. 165). E assim seguindo, por orientação do “O Vigia” “eles trocam bastões de silêncio” (NOVARINA, 2009-2, p. 167).

Outro ponto importante é o fato de “O Farejador de Babado” revelar seu amor pelo personagem “A Mulher das Cifras”:

Eu a amo desde a idade de sete anos de um amor sem começo pois você é a filha do meu pai precedido (eu me arrependo já enormemente de ter sede dessa moça). Sua cabeça me inspira: dê-me-la. Ou a foto dela. Eu gostaria de guardá-la em foto (NOVARINA, 2009-2, p. 191).

Essa revelação ressalta, antes de tudo, que as indicações da “A Mulher das Cifras” são inspiradoras e emergem de uma necessidade de expandir o entendimento sobre o próprio humano, como podemos perceber em trechos anteriores à fala do Farejador: “Eu falava sem razão, entretinha minhas ideias com morte; eu ouvia em outrem todas as minhas ideias expressas por alguém” (NOVARINA, 2009-2, p. 191).

Além do entendimento do personagem através de suas falas, podemos ressaltar uma questão importante encontrada numa rubrica e que se refere ao “O Farejador de Babado”: “Dança” (NOVARINA, 2009-2, p. 177). A presença da dança no espetáculo parece querer nos apresentar uma possibilidade de comunicação, de inter-relação além do discurso articulado. Essa proposição será utilizada outras vezes durante o espetáculo, sugerindo sempre a possibilidade de exposição de sensorialidades, de relações que são da ordem do subjetivo.

Para finalizar, uma informação importante sobre “O Farejador de Babado” referente aos bastões. Conforme falamos no capítulo anterior, Novarina elabora o conceito de bastões e tubos a fim de desenvolver um pensamento acerca do trabalho do ator com a palavra. Segundo este conceito, a palavra percorre os tubos do corpo até sair pela boca, ressaltando, antes de tudo, que o ato de falar, a relação com a palavra para o ator deve ser fisiológica

e não psicológica. Desta maneira me parece importante ressaltar que “O Farejador de Babado”, que carrega o ofício do médico em todas as suas aparições, também se relaciona com a palavra da mesma maneira que o ator, fisiologicamente: “Eu lhe teria escrito se eu soubesse escrever, mas eu só sabia então falar por bastão. Nós só sabemos falar por bastão. Tudo é em números como uma sequência de sombras. Eu vi muitas coisas sem saber falar delas” (NOVARINA, 2009-2, p. 191).

2.9 JEAN-FRANÇOIS

Assim como “O Farejador de Babado”, o personagem “Jean-François” só aparece no entreato invisível e no desenlace, nas cenas VI, IX e XIV.

Logo na primeira fala “Jean-François” já aborda a sua relação com a música: “Toda minha música sai sem uma palavra” (NOVARINA, 2009-2, p.164), o que fica mais claro quando “O Farejador de Babado” logo o denomina: “Cantor, a quantas operações você se submeteu em três anos?” (NOVARINA, 2009-2, p.164). A música aparece em vários momentos do espetáculo, sempre em versos que não propõem uma mensagem clara, ressaltando a potência da música, assim como falamos da dança anteriormente, em dar vazão ao não-dito, ao sensorial e subjetivo.

Na primeira cena, no entreato invisível, “Jean-François” elenca as cirurgias que já se submeteu:

Me submeti em três anos a setenta e quatro operações das quais eis os nomes das setenta e três últimas: no ano passado costura em oito do víndice gordo, despossessão de m'intestino seguida de um transplante de um homem de mim; ano seguinte... (NOVARINA, 2009-2, p. 164 e 165).

Este levantamento, que se repete também com a figura do “O Farejador de Babado”, nos faz perceber uma possibilidade de mutações do corpo humano como forma de também questionar a constituição natural do humano: “Quando os doutores pregam você na cama, a gente se pergunta às vezes se é mesmo verdade que se muda de corpo depois da morte e se é verdade que a gente

teria sido semeado na carne para ressuscitar em espírito?” (NOVARINA, 2009-2, p. 165).

Já na cena IX, também dividida com “O Farejador de Babado”, a rubrica inicial indica “trazem o túmulo do mundo” (NOVARINA, 2009-2, p. 184). Nesta cena há uma inversão em relação à cena anterior. A posição de “Jean-François” muda e nos parece que é ele quem orienta as decisões necessárias e indica várias vezes a necessidade da troca dos tubos: “Troquemos os tubos sociais” (NOVARINA, 2009-2, p. 185); “troquemos os meus tubos dos cérebros” (NOVARINA, 2009-2, p.186); e ainda afirma: “Impossível que o tempo passe sem palavra. Também impossível que uma língua nos seja falada ou que o tempo passe sem nós. Impossível que fiquemos aqui. E no entanto estamos aqui” (NOVARINA, 2009-2, 184).

Já na última cena, XIV, “Jean-François” se encontra com “A Criança das Cinzas” e a rubrica inicial indica: “Entra uma mulher empurrando um cego” (NOVARINA, 2009-2, p. 213). Poderia ser esse cego “Jean-François”? Na história da literatura o cego é uma figura que traz à tona a questão da sensibilidade fora da visão, fora do racional, como um ser passível de perceber sensações e sentimentos que nos levam à divindade. A questão da luz, deus e o tempo na criação de outros modos de habitar o mundo nos parece ser o cerne do texto e principalmente da última cena, quando “Jean-François” finaliza: “Da mesma forma que se a gente para de falar, a luz para e desfalece” (NOVARINA, 2009-2, p. 215) retomando toda a questão levantada no capítulo anterior acerca de deus.

2.10 O HOMEM DE OUROS

Este personagem aparece em três cenas, VII, XI e XII. Todas elas estão situadas no desenlace. “O Homem de Ouros” se relaciona, basicamente, com “A Criança das Cinzas”, “Outrem” e “O Farejador de Babado”.

A característica mais importante que o personagem apresenta é a citação do passado por meio de uma lista grande de profissões ou atividades e lugares onde as desenvolveu:

Vivi muito, não me decepcionei: colhedor de uva em Vilivret, auscultador em Três Canteiros, vendedor de ideias em Merignac, fechador de usina em João-Enxofre, circulador nos Ofertantes, bandeirinha em Losogne, paquerador em Val-d'Oise, ilhador nas Huffas, pregador de pare em Lumigny, hesitador com pata de ganso, carneirador nos bosques de Cheles, chamador de mortos nas Yvelines... (NOVARINA, 2009-2, p. 169 e 170)

Esta lista se estende por mais de duas páginas, reforçando a crença de Novarina na repetição. A repetição para o autor é, antes de tudo, uma maneira de alcançar o que ele próprio chama de suspensão. Novarina acredita que através da repetição, se alcança o esvaziamento do sentido, tão necessário para a construção plural e instantânea dos sujeitos. Sobre a repetição ele nos remete ao trabalho de memorização do ator e também quando se refere à suspensão. O autor revela:

É verdade que a memorização é algo de absolutamente central no teatro. Eu acho que a memória é um animal extraordinariamente inteligente porque a memória precisa compreender para se lembrar. Não há nada de mecânico na memória. A memória tem que compreender a construção profunda da peça é quando ela conhece essa estrutura que ela se lembra. [...] A maneira como os atores trabalham o texto e como eles fazem para se lembrar é algo que me preocupa muito porque às vezes escrevo textos muito difíceis de serem decorados, com longas listas. Por exemplo, no final da Opereta imaginária tem três páginas de álgebra... Pois bem, os atores com os quais trabalhei e que tinham textos muito difíceis para decorar acabaram reconstituindo espontaneamente algo que se chama de arte da memória. Na Antiguidade, Cícero, Santo Agostinho sabiam que era preciso classificar as coisas no espaço para se lembrar. A memória coloca coisas no espaço e é assim que ela se lembra (NOVARINA apud LOPES, 2011, p. 18).

Portanto, além de trabalhar diretamente na relação de desconstrução do sentido das palavras com estas grandes listas, Novarina as escreve no intuito de trabalhar também com o ator no tocante à arte da memória. Isso acaba relacionando as palavras no espaço, criando palavras suspensas, fora de uma memória articulada no sentido.

Ângela Leite Lopes revela, ainda, que na montagem feita no Rio de Janeiro os nomes foram trocados por correspondentes no Brasil¹⁸, de forma

¹⁸ Um exemplo da transposição é o trecho publicado pela tradutora no livro *Novarina em Cena*: “Você conhece a região onde floresce o limão? No dia seguinte às minhas jornadas de ação, me soaram as canções do recluso do Maranhão. No sul do Maranhão, nos anos de oito-oito, jazia um recluso prisioneiro. Meu pai tinha me dado ele morto como reserva para me divertir

que a identificação – pontualmente necessária no texto de Novarina – fosse mais explícita. A tradutora afirma que:

Para a encenação de *Vocês que habitam o tempo* aqui no Rio, Claude Buchvald pediu que fizesse uma transposição dos nomes das cidades citados no original para nomes de cidades brasileiras e da América do Sul. Esse se configurou um vigoroso recurso cômico. Era como se, no meio daquela vastidão desconhecida, de onde personagens vão desfiando frases sem sentido preciso, o nome de um lugar familiar nos desse um pouso de onde se pudesse olhar à volta e, tendo um relance do jogo que estava se estabelecendo, se pudesse em segurança rir e respirar. Ainda mais que, na maioria das vezes, tratava-se de lugarejos, de subúrbios ou de variações de nomes de cidades conhecidas. [...] Apontar para algo de familiar, remeter a sentidos e contextos compartilháveis em meio a tanta estranheza é portanto de extrema necessidade para que o texto não se torne apenas um ruído, uma algazarra sem fim (LOPES, 2011, p. 39 e 40).

Além disso, e também já fazendo relação com o nome do personagem, “O Homem de Ouros”, suas diversas atividades podem ser reconhecidas como uma obsessão pelo dinheiro e pelas posses. Mas o personagem logo reconhece sua situação atual: “Eu tudo fiz, eu fiz de tudo, não conseguia nada em todo lugar eu ia a lugar nenhum” (NOVARINA, 2009-2, p. 170) e prossegue então na busca por outras questões fora da posse, do domínio das coisas: “Uma vez em terra firme, vi que todas as coisas estavam por terra” (NOVARINA, 2009-2, p. 172).

2.11 JOÃO DO TEMPO

Este personagem tem uma característica distinta de todos os outros em *Vocês que habitam o tempo*. Além de ter aparição única, no desenlace, cena XIII, ele não se relaciona com nenhum outro personagem.

numa pedreira de cascalho sem luz; eu, eu ia seguindo para tirá-lo de noite à força, de tanto que esse recluso me parecia satisfeito de morrer na minha Mao. Sobreveio um dia precedendo o seu seguinte, e o jovem prisioneiro faleceu. Na véspera à noite, tomando pronto de pronto seu turno de guarda em Aflitos do Capibaribe, meu pai amado, alçado-montado em três caixotes, avistou ao longe meu recluso que vivia: ele vestia um lindo corpinho pequenininho pregueado em algazardina e dois grandes chapéus abaixados de forma muito feia sobre os olhos” (NOVARINA apud LOPES, 2011, p. 40).

A cena XIII inicia com a rubrica: “Trazendo uma pedrinha” (NOVARINA, 2009-2, p. 206), o que traz à tona toda a ideia sobre a palavra-pedra que discorreremos no tópico acerca do personagem “O Guarda de Pedrinha”. Em seu monólogo, momentaneamente ele se dirige a alguém, que suspeitamos ser o próprio leitor ou o público: “Eu tinha cada vez mais medo de tudo, até de nós, ainda mais de mim que de ti” (NOVARINA, 2009-2, p. 210).

Como o próprio nome já direciona, o personagem revela em suas falas a eminência do fim dos tempos. Introduzindo esta sugestão, o personagem cita um conselho de seu pai: “Se você não conseguir fazer uma vida da tua vida, me disse minha mãe no meio de nossa miséria, vê se te fixa em ti um quadro fora do qual tudo seja permitido! Vê se o fixa bem! E se segura nele!” (NOVARINA, 2009-2, p. 206). Todo o início de sua fala trata da eminência de uma grande mudança, e de pronto ele profere o que nos parece ser uma reza, uma oração:

João Ninguém, retornado de nada, ido em parte alguma para ver alguém, volta de ter encontrado ninguém! Deus, se ele for, que diga ‘eu sou’ e que nos devolva entre nós! Palavras que me escapam, voltem para mim se falei! Deus que criaste o nada, o cheio, retira-me da morte da qual morremos! Palavras lançadas, voltem e me amarrem, se eu disse! Deus que criaste nosso tempo, substitua-nos por crianças! Palavras ainda em meu pensamento retornem viver de onde saíam! Deus que vede todas nossas ações, perdoai-nos de nada ter feito! Pensamentos daqui e dali, falem vocês mesmo se puderem! Deus que morrei para nós à noite, rogai nossos corpos vivendo amanhã! João que é também, segure-me pela mão que fala! Deus que me trouxeste aqui, escutai meu silêncio se eu disse! Noite da noite, feche-se se estou aí! Aqui e agora e por aí vai como vão as coisas (NOVARINA, 2009-2, p. 206).

O personagem segue dando informações acerca do fim dos tempos: “No dia seguinte, soube que o mundo tinha subitamente piorado durante a noite...” (NOVARINA, 2009-2, p. 206) e então faz uma referência ao ataque de informações da televisão, que insistentemente, nos avisa, indica, imperativamente, a situação do mundo: “A televisão de ação nos velorredepetia seu sermão” (NOVARINA, 2009-2, p. 207); “a televisão de ação nos velocidorredopetia tanto seu sermão, que a cada vez que eu pegava ali notícias do tempo, eu tinha muito medo de ir embora junto” (NOVARINA, 2009-2, p. 207); “enquanto isso a televisão de ação nos velocidododelerrepetia tanto seu sermão que eu retomei ainda minha decisão” (NOVARINA, 2009-2, p. 207);

“mas a televisão de ação nos velocidododlerrodedopetiu seu sermão” (NOVARINA, 2009-2, p. 207) e por fim, “de noite, a televisão de ação nos vomitava seu sermão” (NOVARINA, 2009-2, p. 207).

Na eminência do fim do mundo, o personagem acaba citando todas as vezes que ele próprio morreu, sempre mencionando deus e resgatando os conceitos que desenvolvemos no capítulo anterior, acerca da existência de deus em cada ser, através da luz e do mistério que cada palavra carrega: “Deus está malocado em vocês em mim, em ti, sabiam? Há presença em nós de um outro que nós, sem ti nem mim” (NOVARINA, 2009-2, p. 209). O fato de deus estar em cada ser e no interior de cada palavra, acaba por resgatar também a ideia de que o homem é antropogênico, ou seja, gerado pelas próprias palavras:

Nós só vemos a luz melhor nos furando os rostos para ver a sequência no fundo dos outros, nós só vemos Deus melhor nos furando os rostos para ver dentro para além dos uns e dos outros. Então eu compreendi que era toda a morte em mim que tinha acabado por falecer (NOVARINA, 2009-2, p. 211).

Esses desdobramentos acerca da morte e deus acabam por ocupar grande parte da fala do “João do Tempo”, o que nos faz crer que a sua aparição se dá justamente para a proferição de novas possibilidades, de outras possibilidades de existência fora da condição enquadrante do ser humano. E sob essa perspectiva ele finaliza:

Todas as nossas palavras estavam mancas; todas as nossas palavras vinham se oferecer a ele sem saber lhe falar. Ninguém nunca viu Deus que habita numa luz inacessível. [...] Quando o homem cuspiu no chão todas as suas palavras, e com todas as suas palavras, de onde vem que ele passa sem ter dito nada (NOVARINA, 2009-2, p. 212).

CONCLUSÃO

Patrice Pavis, em seu *Dicionário de Teatro*, nos apresenta a ideia de personagem e de performer como formas antagônicas de sujeito em cena. Para ele, o personagem busca dar ênfase ao mundo ficcional já o performer dá cabo senão de sua própria condição:

Num sentido mais específico, o performer é aquele que fala e age em seu próprio nome (enquanto artista e pessoa) e como tal se dirige ao público, ao passo que o ator representa sua personagem e finge não saber ser apenas um ator de teatro (PAVIS, 2007, p. 285).

Segundo Aristóteles, a ação - elemento mais importante da tragédia - se apresenta e se constitui através do personagem, portanto é importante que ele seja coerente com a situação criada na obra, de acordo com a verossimilhança.

Abirached acredita que a noção de personagem dramático não se modifica radicalmente até o século XVIII (ABIRACHED, 1994, p. 16), o que explica a sua preponderância ainda nos dias de hoje. Esse reinado do personagem dramático se justifica justamente pela sua aderência à realidade, "ausentes e presentes em si mesmos, todos tem por tarefa primordial fazer viver materialmente uma imagem do mundo, da sociedade e dos homens" (ABIRACHED, 1994, p. 24). Essa condição do personagem em relação constante com a verossimilhança, como a concretização da relação entre teatro e realidade, nos faz "referenciar todo o processo da representação à atividade dos personagens [o que] é uma das missões específicas do teatro que se faz na Europa desde a antiguidade" (ABIRACHED, 1994, 55). Ou seja, toda a representação só deve acontecer através dos personagens, eles são o foco motor do teatro dramático.

Já para Josette Feral, resgatando os estudos de Richard Schechner em seu artigo *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*, o performer se desenvolve, seja superando os limites de um padrão na sociedade ou efetivamente operando num acontecimento artístico, a partir da

evocação de três verbos: *being*, *doing* e *showing doing*¹⁹ respectivamente ser/estar, fazer e mostrar fazendo. Esses verbos se relacionam principalmente com a ideia de executar uma ação que se insere num tempo e espaço não ficcional. Se por um lado o performer requer a materialidade do corpo do ator e sua consciência enquanto ser político, evocando em suas ações sempre um ato de transformação do real, por outro lado a ideia de performatividade no teatro, segundo Baumgartel, está ligada à construção de arranjos cênicos. Para Baumgartel, o sujeito do texto performativo - relacionado com a concepção de que falar é agir - alude a uma condição de manipulador linguístico, um arranjador da língua.

Em *Vocês que habitam o tempo* encontramos laivos tanto de uma ficcionalidade quanto de uma performatividade. No primeiro caso, mesmo que de maneira desconstruída, conseguimos localizar características, ou pequenos momentos de indicação de uma construção dramática. Esse indício se mostra ora na descrição de uma paisagem no passar do tempo (na cena II, quando o personagem “O Vigia” descreve acontecimentos numa rua), ora em lembranças do passado (encontradas principalmente nas falas do “O Homem de Ouros” na parte VII) e outros. Porém, esse reconhecimento dramático se dá principalmente pela nomeação desses personagens como figuras reconhecíveis: “O Vigia”, “A Criança”, “A Mulher”, “João” e etc. Como vimos acima, em momentos iniciais e passageiros, podemos associar o nome desses personagens às construções de fala que apresentam, temas passageiros, palavras-chave e outros, como se pudéssemos ligar esses mesmos nomes às qualificações correspondentes à realidade, como preveria a verossimilhança aristotélica.

A característica principal do personagem dramático é a coerência com a trama, obviamente isso não pode ser identificado em *Vocês que habitam o tempo*, pois como não há uma trama, um conflito bem delineado ou uma ficção enrijecida, concreta, igualmente não podemos encontrar personagens completos, unos, de caráter delineado.

¹⁹ Essa conceituação presente na obra de Josette Feral foi retirada do estudo de Richard Schechner *Performance Studies: An Introduction*. London & New York: Routledge, 2002. Assim, como Feral, mantivemos os verbos em Inglês.

A possibilidade de perceber o texto de Novarina enquanto um arranjo linguístico evoca a condição do ator que se envolve com o material, a fala, e o corporifica. A performatividade dos arranjos linguísticos na dramaturgia deve passar por essa condição faltante, a necessidade de um ser, carnal, que enuncie essas palavras. É nesse momento que podemos entender nesse arranjo linguístico a existência de um performer. A palavra não comunicacional em Novarina requer um tensionamento da própria condição de sujeito empírico, de alguém que, conforme Pavis sugere, “fala e age em seu próprio nome” (PAVIS, 2007, p. 285). O ator passa a se relacionar de maneira distinta com o texto já que as palavras não se comportam enquanto uma mensagem, uma indicação, mas como um processo de construção interna, fisiológica, de relação direta com o organismo do ator.

Essa condição do corpo do ator, Novarina esclarece na *Carta aos Atores*:

A palavra forma antes alguma coisa parecida com um tubo de ar, um cano de esfíncter, uma coluna com descargas irregulares, espasmos, comportas, ondas cortadas, escapamento, pressão. [...] O coração de tudo isso está no fundo do ventre que, comprimindo as tripas ou os pulmões, servem para defecar ou acentuar a palavra. Não adianta bancar o inteligente, tem é que botar os ventres, os dentes, as mandíbulas pra trabalhar (NOVARINA, 1999, p. 08).

Isso só reafirma a condição contraditória que o texto de Novarina requer do ator. Se ele não adere à condição de personagem, tampouco se condescende ao performer somente ligado à sua própria condição de ser humano cotidiano e cultural, à ideia hegemônica de realidade. O texto de Novarina evoca justamente a distinção no trato com a palavra pois se trata menos de comunicar algo do que de revelar a língua enquanto uma matéria advinda de uma produção fisiológica, corporal.

O personagem em *Vocês que habitam o tempo* requer um ator que se afaste da realidade evidenciando a situação descolada dessa vivência cotidiana do ator, mas que tampouco pode ser indicada como uma realidade ficcional. Interessa muito à Novarina a ideia de ator que emerge da obra, e não um ator interessado nas questões cotidianas, de uma realidade empírica. No texto *Debate com o Espaço* ele afirma que

A ação do ator é desagida, num instante, numa só vez: não há nada para ver a não ser um relance aberto, uma escapulida. O teatro não é absolutamente o lugar onde vemos um espetáculo, mas um lugar onde passamos juntos. E que engolimos. O ator sai de identidade, figura ninguém [*personne*] em lugar nenhum, não representa ninguém [*personne*] (NOVARINA, 2009-1, p. 46).

Podemos compreender o personagem em Novarina enquanto *personne*, fazendo referência a essas duas condições: alguém e ninguém. Novarina indica em *Diante da Palavra*: "Au plus profond de la *personne*, *personne*" (NOVARINA, 2009-1, p. 22), traduzido por "No mais profundo de alguém, ninguém". A tradutora Ângela Leite Lopes nos explica: "Exaltando a beleza da palavra *personne*, essa sim intraduzível em português por designar, ao mesmo tempo, pessoa e ninguém, ele vai cavando, perseguindo buracos e abrindo frestas" (LOPES, 2011, p. 43). Novarina evoca essa contradição em vários textos teóricos. Para o entendimento do personagem em *Vocês que habitam o tempo*, resgatamos então este termo francês.

Quando se refere à *personne* no texto *Diante da palavra*, ele completa:

No fundo de nós e mais íntimo que nosso nome: a linguagem. No fundo da linguagem, o verbo aberto no fundo da linguagem. O messias é a fala. O verbo ator, aberto e operante. Há no fundo e mais profundo que nós, *ninguém* e uma alteridade (NOVARINA, 2009-1, p. 22).

A partir dessa ideia de um outro, um alguém/ninguém que transita, podemos resgatar duas indicações de Valère Novarina acerca do sujeito ficcional: o trans-humano e a antropogenia.

A ideia de um personagem antropogênico, ou seja, um alguém que surge das próprias palavras, que não pode ser nada além daquelas palavras vem dessa percepção de alteridade enquanto *personne*, alguém e ninguém. A outra acepção do ator enquanto trans-humano também se encaixa nessa percepção, pois o *trans* se adere ao trânsito, ao permanente movimento entre vivências distintas, nunca constituindo um ser uno, uma identidade completa, coesa, como preconizava a noção convencional de personagem dramático, e tampouco fazendo referência ao ator enquanto sujeito cultural.

Nas reflexões de Novarina acerca do teatro Nô, que encontramos principalmente no texto *Morada Frágil*, o dramaturgo ressalta a configuração de construtor de *personnes*. "aqui, ilha do nô, não são personagens que entram, nem figuras: nada lhes convém melhor do que o nome ninguéns [*personne*]. Os dois atores usam máscaras como um cartaz onde se lê 'interior vazio'" (NOVARINA, 2009-1, p. 75). Em outro trecho, Novarina descreve um certo espetáculo Nô e afirma que essas figuras andam sobre o tempo, sobre um terreno suspenso no qual os *personnes* evoluem, constroem seus movimentos "zaguizagueantes, sua inconstância, seus movimentos que não obedecem a nada" (NOVARINA, 2009-1, p. 74).

Neste teatro ele exalta justamente o não feito, o silêncio, a falta, o vazio que em sua concepção reflete justamente o distanciamento da organicidade do homem, da insistência afogante na ordenação: "O Nô carrega o vazio em toda parte de maneira que a matéria invisível do tempo seja por ele materialmente cavada e que a curva do espaço responda" (NOVARINA, 2009-1, p. 78). O que interessa a Novarina no Teatro Nô, segundo o texto *Morada Frágil*, é perceber o que há por trás da negação, o que surge, enquanto multiplicidade, desse vazio, desse silêncio, na *passagem da emoção* (NOVARINA, 2009-1, p. 76).

Ainda em *Morada Frágil*, corroborando com essa concepção do Teatro Nô enquanto a produção de um outro estado de percepção do ator, de uma construção que difere da condição humana, e de um encaminhamento ao que até agora construímos para a ideia de *personne*, Novarina nos aponta uma nova configuração dessa palavra: "Deus é uma palavra inaudível. Deus é ninguém [*personne*]" (NOVARINA, 2009-1, p. 68).

Essa citação resgata todo desenvolvimento acerca de deus enquanto uma palavra inaudível, um mistério, a luz e a noite, que está dentro da palavra dita e, conseqüentemente, dentro dos sujeitos que a fala produz. Logo, deus é *personne* e igualmente, pela ligação entre palavra, deus e sujeito, *personne* também é deus.

A ideia de personagem em *Vocês que habitam o tempo* trata de revelar esse mesmo personagem enquanto a própria fala, num contexto de permanente trânsito, de passagem entre a matéria e o espírito, entre o personagem e o ator, a ficção e a realidade, o corpo e a língua, entre o alguém

e o ninguém. Essa configuração de passagem, de fluxo que caracteriza o sujeito ficcional valeriano, somente pode revelar sua condição de mistério, de deus em si próprio que carrega a qualidade do não dito, da luz e da noite coexistentes. O personagem é *personne*, e tal como a palavra pede, deve ser vários e também nenhum, resguardando sua condição de impossibilidade e mistério, tendo como objetivo a máxima: “Aquilo que não se pode falar, é isso que é preciso dizer” (NOVARINA, 2009-2, p. 152).

OBRAS DE VALÈRE NOVARINA PUBLICADAS EM LÍNGUA FRANCESA

Pela éditions P.O.L :

- **Le Drame de la vie**, 1984.
- **Le Discours aux animaux**, 1987.
- **Théâtre** [L'Atelier volant, Le Babil des classes dangereuses, Le Monologue d'Adramélech, La Lutte des morts, Falstafe], 1989.
- **Le Théâtre des paroles** [Lettre aux acteurs, Le Drame dans la langue française, Le Théâtre des oreilles, Carnets, Impératifs, Pour Louis de Funès, Chaos, Notre parole, Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire], 1989.
- **Vous qui habitez le temps**, 1989.
- **Pendant la matière**, 1991.
- **Je suis**, 1991.
- **L'Animal du temps**, version pour la scene du Discours aux animaux, 1993.
- **L'Inquiétude**, version pour la scene du Discours aux animaux, 1993.
- **La Chair de l'homme**, 1995.
- **Le Repas**, version pour la scene des premieres pages de La Chair de l'homme, 1996.
- **L'Espace furieux**, version pour la scene de Je suis, 1997.
- **L'Avant dernier des hommes**, version pour la scene du chapitre XVII de La Chair de l'homme, 1997.
- **Le Jardin de reconnaissance**, 1997.

- **L'Opérette imaginaire**, 1998.
- **Devant la parole**, 1999.
- **L'Origine rouge**, 2000.
- **L'Équilibre de la croix**, version pour la scène de La Chair de l'homme, 2003.
- **La Scène**, 2003.
- **Lumières du corps**, 2006.
- **L'Espace furieux**, nouvelle ed., 2006.
- **L'Acte inconnu**, 2007.
- **Le Théâtre des paroles**, reed. en poche, 2007
- **Falstafe**, reedition, 2008.
- **Le Monologue d'Adramélech**, reed., 2009.
- **L'Envers de l'esprit**, 2009.
- **L'Atelier volant**, reed., 2010.
- **Devant la parole**, reed., 2010.
- **Le Babil des classes dangereuses**, reed., 2011.
- **Le Vrai sang**, 2011.
- **La Quatrième Personne du singulier**, 2012.

Por outras editoras :

- **Falstafe**, d'après Shakespeare, Paris, Christian Bourgois, 1977.
- **Le Babil des classes dangereuses**, Paris, Christian Bourgois, 1978.
- **La Fuite de bouche**, Marseille, Jeanne Laffitte, « Approches Répertoire », 1978.
- **Lettre aux acteurs**, Paris, L'Energumène, « L'Autre Bibliothèque », 1979.
- **La Lutte des morts**, suivi de **Le Drame dans la langue française**, Paris, Christian Bourgois, 1979.
- **Lettre aux acteurs**, Suisse, Lausanne, La Cite, « Argo », n° 26, 10 janvier 1979.
- **Lettre aux acteurs. Suivie de quelques dialogues** [Lettre aux acteurs, Entrée de l'Homme de Valère dans le théâtre des oreilles, Acteur des langues, Le théâtre des oreilles, Impératifs, Le théâtre séparé], Saint-Julien-du-Sault, F.P. Lobies, « Gramma », 1985.

- **100/2587** [cent des 2587 personnages du Drame de la vie dessinés à La Rochelle en juillet 1983], Paris/Dijon, Beba/Le Consortium, 1986.
- **Pour Louis de Funès**, précédé de **Lettre aux acteurs**, Arles, Actes Sud, 1986.
- **Le Feu**, photographies de Thérèse Jolly, postface de Charles-Henri Favrod, Seyssel-sur-Rhône, Comp'act, 1994.
- **La Loterie Pierrot**, texte augmenté de la scène XII de La Chair de l'homme, Genève, Suisse, Heros Limite, 1995.
- **Le Drame de la vie**, Paris, Gallimard, « Poesie » [reed.], 2003.
- **L'Acte inconnu**, éd. établie par Michel Corvin, Paris, Gallimard, « Folio Theatre » [reed.], 2009.
- **La Loterie Pierrot**, version annotée et illustrée, Suisse, Genève, Heros Limite, 2009.
- NOVARINA, Valère, DUBOUCLEZ, Olivier, **Paysage parlé**, Chatou, Les Editions de la transparence, 2011.
- **Je, tu, il. Prologue à La Métamorphose**, pour trois sopranos, un baryton et un ensemble, conducteur, musique de Michaël Levinas, Paris, Henry Lemoine, 2011.
- **Je, tu, il**, Paris, Arfuyen, 2012.
- **Une langue inconnue**, Suisse, Carouge-Geneve, Zoe, « Minizoe », n° 84, mars 2012.
- **L'Opérette imaginaire**, éd. établie par Michel Corvin, Paris, Gallimard, « Folio Theatre », 2012.
- **L'Organe du langage, c'est la main. Dialogue avec Marion Chénétier-Alev**, Paris, Argol, 2013.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABIRACHED, Robert. **La crisis del personaje en el teatro moderno**. Madrid: Publicacions de la ADE: 1994.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?**. In: O que é o contemporâneo? E outros ensaios. Chapecó: Argos. 2009.

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1991. E-book disponível em: http://filosofiaocupada.blogspot.com.br/2011/05/download-e-book-colecao-os-pensadores_28.html. Acesso em: 20 de junho de 2012.

BALAKIAN, Anna. **O Simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

BAUMGARTEL, Stephan. **O Sujeito da Língua Sujeito à Língua: Reflexões sobre a Dramaturgia Performativa Contemporânea**. In: Revista VIS, v. 9, UNB, Brasília, 2010.

BRECHT, Bertolt. **Pequeno Organon para o Teatro**. In: Teatro Dialético – Ensaios. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 1967.

DIDEROT, Denis. **Discurso sobre a poesia dramática**. Cosac Naify. São Paulo, 2005.

ECO, Umberto. **Lector in fábula**. São Paulo: Perspectiva. 1986.

ESSLIN, Martin. **Teatro do absurdo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

FÉRAL, Josette. **Por uma poética da performatividade: o teatro performativo**. In: Sala Preta, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Eca/USP, São Paulo, n. 08, 2008.

HEGEL, Georg W. F. **As Artes Românticas – A Poesia**. In: Estética. Coimbra: Guimarães Editores, 1993.

LEHMANN, Hans-Thies. **From Logos to Landscape: Text in Contemporary Dramaturgy**. In: Performance Research Vol. 2. Londres: Routledge, 1997.

_____. **Just a word on a Page and there is drama**. In, Sobre Performatividade. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

_____. **Teatro Pós-Dramático**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LOPES, Ângela Leite; KFOURI, Ana; REYS, Bruno Netto (org.). **Novarina em cena**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

MEIRELES NETO, Paulo Pereira. **Noturno para Piano nº 12 de Almeida Prado: Reflexão sobre a execução das indicações metafóricas**. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/77934>. Acessado em 25 de setembro de 2013.

NOVARINA, Valère. **Carta aos Atores e Para Louis de Funès**, trad. Ângela Leite Lopes, Rio: 7letras, 1999.

_____. **O Homem fora de si**. Entrevista publicada na Revue Europe, nº 880-881, Paris, 2002.

_____. **Diante da palavra**, tradução de Ângela Leite Lopes, Rio: 7 Letras, 2009-1.

_____. **O ateliê voador e Vocês que habitam o tempo**, tradução de Ângela Leite Lopes, Rio: 7Letras, 2009-2.

NOVARINA, Valère. **Luzes do Corpo**. No prelo.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia – A construção da Personagem**. São Paulo: Editora Ática: 1989.

PATRIOTA, Rosângela. **O Pós-Dramático na Dramaturgia**. In: GUINSBURG, J.; FERNANDES, Sílvia (orgs.). **O pós-dramático: um conceito operativo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

POL EDITION. Disponível em: <http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=2-86744-157-9>. Acessado em 20 de fevereiro de 2013.

PORTICH, Ana. **O Léxico e a dialética**. Disponível em: http://issuu.com/cosac_naify/docs/o_lexico_e_a_dialetica. Acesso em: 27 de março de 2012.

RABETTI, Maria de Lourdes. **O Laboratório do Dramaturg e os Estudos da Genética Teatral: Experimentos**. In: Revista Brasileira de Estudos da Presença. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/22494>. Acesso em 12 de maio de 2012.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, 2003.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o Teatro Contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. SERMON, Julie. **Le Personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition**. Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2006.

_____. **Encarnar Fantasma que falam.** In: Revista Cena. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, nº 06, p. 111 a 124. 2008.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **O futuro do Drama.** Campo das Letras. Porto, 2002.

_____. ET al. **Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo.** Cosac Naify. São Paulo, 2012.

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Burguês.** Cosac Naify. São Paulo, 2004.

_____. **Teoria do Drama Moderno [1880 – 1950].** Cosac Naify. São Paulo, 2001.

TORRES NETO, Walter Lima. **Breve introdução ao Teatro Europeu do Pós-Guerra.** In: André Luís GOMES; Diógenes André Vieira MACIEL. (Org.). **Dramaturgia e Teatro: intersecções.** Maceió: Editora da Universidade Federal de Alagoas, 2009.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tractatus Lógico-philosophicus.** São Paulo: EDUSP, 2001.